# Jahrbuch für Internationale Germanistik

## Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive

Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 11)

Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann (Hrsg.)

BEIHEFTE

Peter Lang

Neue und alte Ansätze und Formen des literarischen- und sprachwissenschaftlichen Diskurses gehören zu den zentralen Fragen der zeitgenössischen Diskussion. Transkulturalität, Interkulturalität, aber auch herkömmliche literarische Genres- und Gattungsbegriffe werden hier, u.a. auch in anthropologischer Perspektive, untersucht, aufeinander bezogen sowie auf ihre edukative Funktion hinterfragt.

Der elfte Band enthält Beiträge zu folgenden Themen:
- Transkulturelle Poetik(en) und ihre edukative Relevanz;
- Paul Celan weltweit. Zur internationalen Rezeption eines Jahrhundertdichters: Literatur, Philosophie, Gedächtniskultur;
- Interkulturalität und Gattung. Interkulturalität und Gattung. Re-Visionen einer vernachlässigten Beziehung in der Literaturwissenschaft;
- Gastmahl, Gastrecht, Abendmahl, Schutzflehende und Schutzbefohlene

**Laura Auteri** ist Ordentliche Professorin für deutsche Literatur an der Universität Palermo und war 2015-2021 Vorsitzende der Internationalen Vereinigung für Germanistik.

**Natascia Barrale** ist Associate Professorin für deutsche Literatur an der Universität Palermo.

**Arianna Di Bella** ist Associate Professorin für deutsche Literatur an der Universität Palermo.

**Sabine Hoffmann** ist Ordentliche Professorin für deutsche Sprache und DaF-Didaktik an der Universität Palermo.

www.peterlang.com

Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive

# Jahrbuch für Internationale Germanistik

## Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive

Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 11)

Hrsg. Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann

BEIHEFTE
Band 11



**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

*In Verbindung mit der Internationalen Vereinigung für Germanistik*




ISBN - 978-3-0343-3665-9 (Print)
ISBN - 978-3-0343-4613-9 (eBook)
ISBN - 978-3-0343-4614-6 (ePub)
DOI - 10.3726/b20297









Peter Lang Group AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Bern 2022
bern@peterlang.com, www.peterlang.com

# Inhaltsverzeichnis

## Transkulturelle Poetik(en) und ihre edukative Relevanz



## Paul Celan Weltweit. Zur internationalen Rezeption eines Jahrhundertdichters: Literatur, Philosophie, Gedächtniskultur



### I.
### Celans Werk, das Judentum und die internationale Gedächtniskultur

## Interkulturalität und Gattung. Re-Visionen einer vernachlässigten Beziehung in der Literaturwissenschaft

## Gastmahl, Gastrecht, Abendmahl, Schutzflehende und Schutzbefohlene

# Transkulturelle Poetik(en) und ihre edukative Relevanz

Herausgegeben von Beate Laudenberg, Svetlana Arnaudova,
Mukadder Seyhan Yücel

# Einleitung

Seit poetologische Normen ihre Verbindlichkeit eingebüßt haben, beantwortet nicht nur die Literaturtheorie Fragen nach den Bedingungen, Darstellungsformen und Funktionen von Dichtung. Auch AutorInnen nehmen am poetologischen Diskurs teil, sei es werkimmanent oder in Interviews, Essays und anderen Formen. Der Austausch über Literatur erhält seit Mitte des 20. Jahrhunderts seinen besonderen Ort an Universitäten durch die Einrichtung von Poetik-Professuren und -Dozenturen, die Lehrende wie Studierende mit den Literaturschaffenden zusammenbringt.

Aufgrund der zunehmenden Bedeutung multikultureller Schreibweisen und der entsprechend ausgewiesenen Literatur werden in der Forschung in jüngster Zeit ganz unterschiedliche Poetiken der Migration diskutiert und durch die Bezeichnungen entweder positiv (z.B. „Poetik der Bewegung", Ette 2005) oder eher negativ konnotiert (z.B. „Poetik der Marginalität", Previšić 2009; „Poetik des Nirgendwo", Simić 2015). Darüber hinaus erhielten sogenannte MigrationsschriftstellerInnen neben unspezifisch ausgeschriebenen Poetik-Vorlesungen eine explizit auf ihre Erfahrungen zugeschnittene Plattform, zunächst an der Universität Dresden als Chamisso-Poetikdozentur (2001–2011), dann an der Universität Hamburg als Gastprofessur für Interkulturelle Poetik (2011–2016).

Da Literaturtheorien nicht zuletzt auch einem Bedürfnis nach (Selbst-) Vergewisserung entspringen, sind sie für Lehr-/Lernkontexte von großem Interesse. Die in alphabetischer Reihenfolge angeordneten Beiträge zeigen daher aus verschiedenen Blickwinkeln und teilweise auch anhand von empirischen Untersuchungen die Potenziale auf, die eine Berücksichtigung von poetologischen Äußerungen im Erst-, Zweit- oder Fremdsprachenunterricht in Schule und Hochschule entfalten könnte.

Anhand von Texten von Herta Müller führt Svetlana Arnaudova vor, wie in Literaturseminaren an der Universität hermeneutisches Lesen und poststrukturalistische Interpretationsmodelle praktiziert werden können, um die Studierenden für die Ästhetik literarischer Texte zu sensibilisieren. Dabei werden neben dem Verzicht auf ein logozentrisches Denken die Performativität und die Materialität der Sprache in den Blick genommen und am Beispiel von Herta Müllers transkulturellen Schreibweisen ethnozentrisches Denken und Begriffe wie „Heimat" und „Gedächtnis" hinterfragt.

Der Beitrag von Annette Kliewer reflektiert Unterrichtsversuche mit dem Bilderbuch „Prinzessin Sharifa und der mutige Walter“ von Mehrdad Zaeri in einer heterogenen Klasse mit dem Ziel, auch die Interessen von Kindern mit Deutsch als Zweit- oder Fremdsprache einzubeziehen, die selbst Fluchterfahrungen haben. Dabei wird zweierlei deutlich: Zum einen dass auch ein Deutschunterricht, der Stereotype von Orient und Okzident in Literatur und Unterricht zu überwinden versucht, in interkulturelle Fallen des Orientalismus tappen kann; zum anderen dass eine Berücksichtigung von postkolonialen Theorien von Nutzen sein kann.

Mit Blick auf die Hochschullehre und den Deutschunterricht in der Migrationsgesellschaft zeigt Beate Laudenberg in ihrem Beitrag, wie poetologische Äußerungen für die Textrezeption genutzt werden können. Dazu wählt sie mit Yoko Tawada und José F.A. Oliver zwei Persönlichkeiten aus, die in vielfältiger Weise Auskunft über ihr Schreiben geben. Welches didaktische Potenzial ihrer ars poetica innewohnt, wird am Beispiel von Translation und Transformation vorgeführt.

Ali Osman Öztürk stellt am Beispiel der Türkei eine Befragung zur poet(olog)ischen Bildung von Studierenden der Auslandsgermanistik vor und diskutiert die Ergebnisse, die über die individuellen und ausbildungsbedingten Voraussetzungen hinaus geringe Lektüre-Erfahrung und mangelndes Verständnis belegen. Abschließend unterbereitet Öztürk Vorschläge, wie diese Lücken sich durch eine Optimierung der Ausbildung beheben ließen.

Elena Savova untersucht, welches ästhetische und didaktische Potenzial die Transkulturalität in der deutschsprachigen Literatur im DaF-Unterricht zu entfalten vermag. Neben Lehrplänen, Textsammlungen und Fachliteratur für Deutsch als Fremdsprache berücksichtigt sie Befragungen mit Lehrenden und Lernenden, um zu zeigen, wie der Umgang mit Translingualität in literarischen Texten für den DaF-Unterricht im bulgarischen Bildungskontext als auch länderübergreifend didaktisch fruchtbar gemacht werden kann.

Um kulturelle und didaktische Potenziale geht es auch im Beitrag von Mukadder Seyhan Yücel, die die Auffassung und den Stellenwert von lyrischen Texten in aktuellen DaF-Lehrwerken verschiedener Sprachniveaus untersucht. Als weiter zu verfolgende Ergebnisse dieser Analyse ist festzuhalten, dass die Anzahl und die Vielfalt der lyrischen Textsorten erstaunlich gering sind und dass das Sprachniveau kein ausschlaggebender Maßstab für den Einsatz von Lyrik in DaF-Lehrwerken darstellt.

*Beate Laudenberg, Svetlana Arnaudova, Mukadder Seyhan Yücel*

# Herta Müllers Schreibstrategien aus literaturdidaktischer Perspektive

Svetlana Arnaudova (Sofia)

**Abstract:** Im Fokus des Beitrags stehen die Arbeit an der Sprache von Herta Müller und die expressiven Sprachbilder in ihrer Prosa, mit deren Hilfe die Autorin verschiedene Welten zu erfassen versucht. Untersucht werden die transkulturellen Verflechtungen und die Entfremdung des Ichs im Werk der Autorin. Der zweite Akzent des Beitrags liegt im literaturdidaktischen Bereich: Es werden Herangehensweisen im Literaturunterricht analysiert, die zum Hinterfragen des Begriffs des Nationalen und zur Sensibilisierung gegenüber literarischen Texten führen.

**Keywords:** Transkulturalität, Sprachwandel, Mehrsprachigkeit, *différance*.

## *1. Einleitung*

Die Inkohärenz von Kultur im Zeitalter der Globalisierung bedeutet ein ständiges Aushandeln der eigenen Identität in einer Welt, in der „alle Kulturen hybrid sind" (Said 1996: 24) und die Auseinandersetzung zwischen Gemeinschaft und Individuum nicht die Folge einer binären Opposition, sondern einer diskursiven Repräsentation ist. Die Texte von Herta Müller sind dabei ein hervorragendes Beispiel für die Hinterfragung von tradierten Begriffen wie Nation, Heimat und Muttersprache. Der Beitrag geht der Frage nach, ob Heimat tatsächlich das ist, was „gesprochen wird" (Müller, Augen 2003: 30)[1], und untersucht die poetische Strategie der Autorin, durch Sprache und Sprachwandel komplexe Begriffe wie Freiheit, Diktatur und Würde zu reflektieren. Untersucht wird eine transkulturelle Schreibweise, auf die die Präsenz des Rumänischen und die sprachlich-kulturelle Strukturierung der Texte hinweisen. Die Interferenzen zwischen der deutschen und der rumänischen Sprache sind auch ein deutliches Indiz für die bewusste Konstruktion von Bildern, die Spuren eines transnationalen Gedächtnisses aufweisen. So erweisen sich literarische Texte als ein besonderes Wissensarchiv. Um sich dessen bewusst zu

1 Müller, Herta: „In jeder Sprache sitzen andere Augen". In: *Der König verneigt sich und tötet*. München, 2003, S. 7–40, hier S. 30. Da im Beitrag aus zwei verschiedenen Essays im gleichen Band zitiert wird, ist dieser Essay mit dem Kurztitel „Augen" versehen.

werden, müssen Studierende durch gezielte Verfahren im Literaturunterricht auf literarische Texte sensibilisiert werden. Die Defizite dieser Sensibilisierung erweisen sich während des Studiums als ein immer häufiger auftretendes Problem.

Die Texte von Müller kann man auch für die Einführung in Literaturtheorien benutzen. Dabei wird vorausgesetzt, dass die Studierenden sehr gute Deutschkenntnisse haben: mindestens B2 nach dem Europäischen Referenzrahmen. Es ist hier zu erwähnen, dass bulgarische Germanistikstudierende schon im ersten Studienjahr über diese Deutschkenntnisse verfügen, da beim Germanistikstudium die Beherrschung der deutschen Sprache eine Grundvoraussetzung ist.[2] In diesem Beitrag geht es um Magisterstudenten der Germanistik an der St. Kliment-Ochridski-Universität Sofia. Im Rahmen des Magisterprogramms „Sprache-Kultur-Medien" wurde den Studierenden der Kurs „Literatur und Geschichte. Besonderheiten der literarischen Darstellung historischer Ereignisse" angeboten, in dem Werke der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur behandelt wurden. Darin nahm die Prosa von Herta Müller einen zentralen Platz ein.

## 2. *Von der Einsprachigkeit zur Mehrsprachigkeit*

Zuerst wurden die Studierenden mit dem historisch-politischen und dem autobiographischen Kontext des Schaffens von Herta Müller bekannt gemacht. Danach fiel das Hauptaugenmerk auf die Interpretation einiger ihrer poetologischen Texte und des Romans *Reisende auf einem Bein*. Die Studierenden wurden zuerst durch ein hermeneutisches Lesen mit Themen und Motiven in Müllers Werk bekannt gemacht und erst danach vertieften sie sich in Fragen der besonderen poetologischen Form der Texte. Herta Müllers Schreiben zeichnet sich durch eine starke Kohärenz aus, wodurch viele ihrer zentralen Ideen zur Literatur und Sprache sowohl in ihrem fiktionalen Werk als auch in ihren poetologischen Texten auftauchen (Vgl. Weissman 2016). So kann man diese Texte sehr intensiv zum Erreichen der oben angeführten didaktischen Ziele im Literaturunterricht verwenden und die Studierenden auf die Komplexität und Reflexivität in Müllers Werk vorbereiten.

Herta Müller schildert in ihren poetologischen Texten den Weg zur Transformation von der Einsprachigkeit zur Mehrsprachigkeit, wobei diese

2 Dies ist auf eine jahrzehntelange Bildungstradition an bulgarischen Gymnasien mit erweitertem Fremdsprachenunterricht zurückzuführen, an denen die Schüler insgesamt etwa 1100 Stunden Fremdsprachenunterricht während des gesamten Gymnasialkurses haben und schon in der 8. Klasse 648 Stunden intensiven Sprachunterricht erhalten.

Entwicklung auch auf die Transformation in der Weltanschauung der Schriftstellerin verweist: In ihrer Kindheit im banatschwäbischen Dorf sieht die Erzählerin die Einheit von Wort und Ding; dieser Umstand ist den Restriktionen und der Normiertheit der Dorfgemeinschaft geschuldet. Nach dem Erlernen der rumänischen Sprache, nach der Konfrontation der Muttersprache mit einer Anderssprachigkeit erwirbt sie eine andere Sicht auf die Welt, die die Vorstellung einer mit der Sprache verbundenen „ethnozentrischen Festung" (vgl. Bozzi 2005) und einer festen Bindung zwischen Bezeichnung und Bezeichnetem zertrümmert. In der Freiheit, rumänische Sprachbilder und Idiome in die deutsche Sprache einzubringen, stellt man nicht nur eine sprachliche, sondern auch eine individuelle Freiheit fest, über die die Unterminierung von festen Sprachnormen und der Weg zu eigenartigen poetischen Sprachschöpfungen erfolgt.

> Lilie, *crin,* ist im Rumänischen maskulin. Sicher schaut DIE Lilie einen anders an als DER Lilie. Man hat es auf Deutsch mit einer Liliendame, auf Rumänisch mit einem Herrn zu tun. Wenn man beide Sichtweisen kennt, tun sie sich im Kopf zusammen. [. . .] Aus der abgeschlossenen Lilie beider Sprachen wurde durchs Zusammentreffen zweier Lilien-Ansichten ein rätselhaftes, niemals endendes Geschehen. Eine doppelbödige Lilie ist immer unruhig im Kopf und sagt deshalb ständig etwas Unerwartetes von sich und der Welt. (Müller, Augen 2003: 25)

Hier manifestiert sich in der Sprache das, was Bhabha als „dritten Ort" bezeichnet. „Die Liliendame" und „der Lilienherr" stehen metaphorisch für zwei Sichtweisen auf die Welt, die an einem dritten Ort, der Imagination, zusammentreffen und Vorstellungen und Bilder ständig aushandeln und ausloten, wobei dieser Prozess im Werden und nie zu Ende gedacht werden kann. Die ständige Aushandlung korrespondiert direkt mit der von Herta Müller in Frage gestellten festen Beziehung zwischen Gegenstand und Bezeichnung und zeigt die Loslösung von vorgeschriebenen Bedeutungen und Normen der Sprachverwendung. Gerade an diesem dritten Ort löst sich das Klammern der Wörter an die Gegenstände in der Dorfsprache auf, die die Erzählinstanz von ihrer Kindheit kennt. Die Freiheit im Umgang mit der Sprache, die neue Horizonte und unerwartete Konnotationen eröffnet, entspricht der Freiheit im Denken. Es erfolgt also eine Dekonstruktion der Sprache, die am Detail, am Gegenständlichen vorgeführt wird.[3]

3 Eine ähnliche Erfahrung sprachlicher Dekonstruktion schildert Yoko Tawada in ihrem berühmten Text „Von der Muttersprache zur Sprachmutter": „In der Muttersprache sind die Worte den Menschen angeheftet, so dass man selten spielerische Freude an der Sprache empfinden kann. Dort klammern sich die Gedanken so fest an die Worte, dass weder die ersteren noch die letzteren frei fliegen können." (Tawada 1996: 15)

### 3. *Ist Sprache Heimat?*

Diese sprachliche Dekonstruktion wird von Germanistikstudierenden der Auslandsgermanistik besonders intensiv rezipiert, weil sie die Sprachcodes von zwei verschiedenen Sprachen beherrschen. Umso interessanter ist dieses Beispiel für bulgarische Studierende, weil es in der bulgarischen Sprache die zwei Vokabeln, entsprechend féminin und masculin, für die gleiche Blume gibt: „liliya“ und „krin“. So können Studierende sogar dreisprachig vergleichen und einsehen, dass Bezeichnendes und Bezeichnetes keine feste Einheit bilden. Insofern wird bei ihnen das ethnozentrische und nationale Denken, das eine Sprache mit einem Staat und einer Kultur verbindet, schon beim Erlernen der deutschen Sprache am Gymnasium aufgelockert, im Germanistikstudium wird diese Erfahrung auch theoretisch belegt. Genauso sachlich und nüchtern wird der Begriff „Heimat“ dekonstruiert. Mit der Heimat „der dörflichen Tugendexperten und dem Staat der Repressalien“ (Müller, Augen 2003: 30) möchte die Erzählerin nichts Gemeinsames haben. Das Sprechen der gleichen Sprache ist kein Merkmal der Zugehörigkeit zu einer Gemeinschaft. Um wirklich dazuzugehören, muss man ein inneres Einverständnis mit den gesprochenen Inhalten haben. Herta Müller zitiert in diesem Zusammenhang einen Satz des KZ-Häftlings und Emigranten Jorge Semprun: „Nicht Sprache ist Heimat, sondern das, was gesprochen wird.“ (ebd.)

Die Beschäftigung mit den poetologischen Texten von Herta Müller ist ein wichtiger Schritt im Literaturunterricht, um die Studierenden auf eine tiefgründige Analyse ihres Romans *Reisende auf einem Bein* vorzubereiten. So fällt der Akzent auf die besondere Verflechtung von Vergangenheit und Gegenwart sowie auf die Gegenständlichkeit und Körperlichkeit, die eine wichtige Funktion in den expressionistisch geprägten Frühtexten der Autorin spielen. Dabei werden auch die Zerlegung und Verrückung der Sprache selbst unter die Lupe genommen: „Die erinnerte Zeit von damals und die heutige, die ja an jedem nächsten Tag auch schon erinnerte ist, streunt nicht chronologisch durchs Gedächtnis, sondern als Facetten von Dingen. Ich könnte sagen: Ich treffe meine Vergangenwart in der Gegenheit im Hin und Her vom Anfassen und Loslassen.“ (Müller 2003: 107)[4]

Ein Werbespruch für ein Nachthemd im Zug, in dem die Erzählerin nach Marburg fährt, und das Bild des Nachthemds selbst wecken Erinnerungen, die für lange Lebensabschnitte und erschreckende Erlebnisse stehen: Die Erzählerin schildert das Nachthemd, das ihr ihre Großmutter für das Umsiedeln in die Stadt genäht hat. Das gleiche Nachthemd erinnert sie an eine erschreckende Fahrt im Zug mit zwei Stasiagenten, als sie Todesangst hatte. Später

4 Müller, Herta: „Einmal anfassen – zweimal loslassen“. In: *Der König verneigt sich und tötet,* 2003, (Anm. 1).

schenkte ihr jemand ein ähnliches Nylonhemd aus Ungarn, das sie auf dem Flohmarkt mit Hilfe eines Freundes verkaufen wollte. Der Freund wurde später von der Securitate ermordet. Herta Müller schreibt darüber: „Frappierend wie Überfälle schleppen die Gegenstände von jetzt meine Geschichten von damals herbei. In ihnen sitzt latent das Zeitübergreifende. . . Je genauer ich Gegenwart betrachte, umso zudringlicher wird sie zum Paradigma für Vergangenes. [. . .] Obwohl ich Inge Wenzel in der deutschen Bahn zum ersten Mal sehe, ist ihr weißes Nachthemd vorbelastet [...].“ (ebd.: 122)

Literarische Bilder übertragen ein transgenerationelles und transnationales Gedächtnis. Das ist eine Erfahrung, die die Studenten mit der Arbeit an diesen Texten machen und die sie aus den Literaturvorlesungen nicht kennen, weil sie literaturhistorisch orientiert sind und daher auf den literarischen Kanon der deutschsprachigen Literatur fokussiert, der jedoch als ein Kanon der Nationalphilologien konzipiert ist. Als Beispiel kann ich noch das Bild „Schnee“ anführen: Die Spuren im Schnee verraten die Mutter der Erzählerin, die nach 1945 in ein sowjetisches Arbeitslager deportiert wurde. Schnee wird später mit Bedrohung assoziiert, als die Erzählerin an einem kalten Februartag Rumänien verlässt und in die Bundesrepublik reist. Ein einziges Wort ruft Erinnerungen hervor, die sich nicht vorbelastete Leser gar nicht vorstellen könnten. So wird den Studierenden auf eine andere Weise die Spaltung zwischen Wort und Bezeichnetem demonstriert.

## *4. Die Loslösung vom Ganzheitsdenken*

### *4.1 Die Performativität der Sprache*

Der Bruch zwischen Sprache und Welt demonstriert auch die existentielle Fremdheit des Subjekts. Die kindliche Erzählinstanz spricht die Pflanzen mit Namen an und stellt fest: „Im Betrug aller falschen Namen vor der richtigen Pflanze tat sich die Lücke ins Leere auf.“ (Müller, Augen 2003: 11) Das Zerstören der Verbindung zwischen Wort und Bedeutung zeigt deutlich auf, dass der Sinn eines Textes erst in unzähligen Bezügen und Unterscheidungen entsteht und dass es, bezogen auf literarische Texte, keine eindeutige Botschaft oder Wahrheit gibt. Dieses dekonstruktivistische Lesen im Sinne von Derridas „*différance*“ veranschaulicht poststrukturalistische Lesepraktiken am literarischen Text und führt vor, wie im Literaturunterricht unterschiedliche Interpretationsansätze verwendet werden können. Auf die Kluft zwischen Denken und Sprache verweisen die Unzulänglichkeiten des Dorfdialekts, wo es z.B. kein Wort für die Einsamkeit gibt: „Das Wort ‚einsam‘ gibt es im Dialekt nicht, nur das Wort ‚allein‘. Und dieses hieß ‚alleenig‘ und das klang

wie ‚wenig' – und so war es auch. (ebd. 12) Solche poetologischen Texte erörtern das, was in den fiktionalen Texten der Autorin erfolgt und bereiten die Studierenden auf eine Lesepraxis vor, die ein anspruchsvolleres Lesen zum Zweck hat. Den Studierenden wird klar gemacht, dass der literarische Text auch viele Leerstellen enthält, wodurch sich Literatur von einem Ganzheitsdenken distanziert. Das wird auch an der Struktur des Romans *Reisende auf einem Bein* und an der Diskrepanz zwischen der relativ leicht rekonstruierbaren Handlung als Ganzheit und der „Unlesbarkeit" der einzelnen Sätze veranschaulicht. So kann man den Studierenden auch die Materialität und die Performativität der Sprache vor Augen führen, denn vieles in der Prosa von Herta Müller kommt oft durch Verdichtung und Verrückung zustande. Durch die genaue Analyse der Überlappung verschiedener Interpretationsansätze bestätigt sich die literaturdidaktische Überzeugung, dass „hermeneutisches Lesen und poststrukturalistische Lektüren sich wechselseitig voraussetzen, ohne aufeinander zurückgeführt werden zu können" (Förster 2012: 241).

Der Text *Reisende auf einem Bein* eignet sich hervorragend auch für die Erprobung einer handlungsorientierten Methode in Form einer Schreibübung. Die Studierenden sollten sich in die Rolle von Verlagslektoren versetzen und mit 6–7 Sätzen eine kurze Annotation über den Roman verfassen. Sie stellen Ambivalenzen und Widersprüche fest, die die poststrukturalistische Annahme der Ablehnung einer endgültigen Interpretation nachweisen, statt sich auf eine zentrale Botschaft der Erzählung zu fokussieren. Dabei konzentrieren sie sich auf Fragen wie „Wo sind die Irritationsstellen im Roman?" oder wie Herta Müller sagt: „Kommt es zum stummen Irrlauf im Kopf oder nicht?" (Müller, Augen 2003: 20)

Die Dekonstruierung einer logozentrischen Sprachbedeutung zeigt auch die soziokulturellen Besonderheiten der Muttersprache der Auslandsdeutschen Irene und ihre Sprachverwirrung durch einen Jargon, in dem die Verbindung zwischen Wort und Bedeutung völlig verlorengeht.

> Manchmal sagte Stefan: Das darf doch wohl nicht wahr sein. Oder: ich krieg mich nicht mehr ein. Oder: das isn Ei, was. Zwischen den Sätzen anderer sagte Stefan: Alles klar. Prima. Super. Klasse. [. . .]
>
> Stefan redete von einem Anrufbeantworter.
>
> Wenn jemand dran ist, mit dem du ums Verrecken nicht reden willst, dann gehst du nicht ran.
>
> Ums Verrecken hatte er gesagt. Irene sah in sein Gesicht: Ich werde mich wehren. Nicht so. Mit Verrecken hat das nichts zu tun. (Müller 1989: 116)

Die unterschiedliche Vergangenheit von Stefan und Irene verleiht den Wörtern der gleichen Sprache unterschiedliche Bedeutungen. Stefan gebraucht

das Verb „Verrecken“ mit einer erstaunlichen Leichtigkeit. Das gleiche Verb ruft in Irene Erinnerungen und Assoziationen hervor, die mit Verfolgung, Leid und Tod verbunden sind, und sie rebelliert sofort gegen Stefans unbekümmerten Umgang mit der Sprache. Für Irene ist jedes Wort erinnerungs- und emotionsbeladen, sie schaut genau auf die Wörter hin, die für sie eine zweite Realität mit unterschiedlichen Konnotationen aufbauen. An dieser Stelle der Interpretation könnte man die Studierenden auffordern, nach anderen soziokulturell gefärbten Beispielen im Text zu suchen und die Funktion der Differenzen, die sich zwischen dem westdeutschen Jargon im Text und den entsprechenden hochsprachlichen Äquivalenten ergeben, zu erörtern. So wird den Studenten vor Augen geführt, dass auch eine Nationalsprache in Bezug auf die Sprachträger soziokulturell sehr aufgefächert sein kann.

### *4.2 Die postmoderne Konstellation des Subjekts*

Der Roman eignet sich hervorragend dazu, die Spaltung des modernen Subjekts auch am Beispiel der Aufspaltung des Erzählmodus zu demonstrieren: Es sieht so aus, als würde die Hauptfigur Irene, um deren Erinnerungen und Befindlichkeiten es geht, aus der gegenwärtigen Situation heraus aus der personalen Perspektive über sich berichten. Dies sorgt für Verwirrung und der Leser weiß nicht, wie er die Erzählinstanz im Roman einordnen soll, es bleibt oft unklar, wer eigentlich erzählt. Die Fragmentierung des postmodernen Subjekts und die Entfremdung des Selbst werden also auch durch narrative Mittel zum Ausdruck gebracht, was für die Studierenden aus literaturdidaktischer Sicht eine andere Möglichkeit zur Sensibilisierung gegenüber der Ästhetik literarischer Texte bedeutet.

Eine Möglichkeit zur Sensibilisierung auf die Poetologie des Textes bietet auch die Interpretation der intertextuellen Verweise im Roman, besonders der Bezug zu Italo Calvinos Roman *Die unsichtbaren Städte*. Genauso wie die weibliche Figur Irene aus Müllers Text sich jeglicher eindeutigen Interpretation und Vereinnahmung entzieht, genauso resistent verhält sich die gleichnamige Stadt Irene aus Calvinos Text gegenüber den Versuchen des Kublai Khan, die Stadt zu erobern und zu bezwingen. Hier geht es nicht nur um das Gleiten des Signifikats im Falle des Namens, sondern um eine kompliziertere Beziehung zwischen zwei literarischen Texten, wobei der Text von Herta Müller eine Zusatzkodierung erhält und auf einer Metaebene jenseits von Prätext und Folgetext (Middelich-Schulte 1985: 214) eine neue Kodierung entsteht: Durch den intertextuellen Verweis wird Irenes Revolte gegen jegliche Vereinnahmung unterstrichen. In Bezug auf das Literarische verweist Calvinos Text auf die Konstruiertheit von Müllers Roman und auf seine ausgewiesen postmoderne Konstellation, d.h. auf das genuin Literarische.

## *5. Fazit*

Man konzentriert sich im Unterricht auf das wichtigste Anliegen der Literatur – auf die Beschäftigung mit dem Text selbst und auf die Erforschung seiner ästhetischen Besonderheiten, was seinerseits ein kernphilologisches Anliegen ist. Ich glaube, dass gerade aufgrund der sprachlichen Spezifik die literarische Interpretation moderner Prosa auch im DaF-Unterricht vorstellbar ist. Nach dem Boom der digitalen Medien im Fremdsprachenunterricht in den letzten Jahren werden heute wieder vermehrt literarische Texte eingesetzt. Besonders zur Zeit der Pandemie hat man die Erfahrung gemacht, dass Literatur und die ernsthafte Beschäftigung mit anspruchsvollen oder wie die Studierenden sagen, „nicht einfachen“ literarischen Texten der Verflachung der Lehre und dem „Lost in Links“ entgegenwirkt.

## *Bibliographie*

Bozzi, Paola (2005): *Der fremde Blick. Zum Werk Herta Müllers.* Würzburg: Königshausen & Neumann.

Förster, Jürgen (2012): „Analyse und Interpretation: Hermeneutische und poststrukturalistische Tendenzen.“ In: Bogdal, Klaus-Michael; Korte, Hermann (Hrsg.): *Grundzüge der Literaturdidaktik*, 6. Auf. München: dtv, S. 231–246.

Müller, Herta (1989): *Reisende auf einem Bein.* Berlin: Rotbuch Verlag.

Müller, Herta (2003): „In jeder Sprache sitzen andere Augen.“ In: *Der König verneigt sich und döt*et. München: Carl Hanser.

Said, Edward W. (1996): Kultur und Identität. In: *Lettre International*, 34, S. 21–25.

Schulte-Middelich, Bernd (1985): „Funktionen intertextueller Textkonstitution.“ In: Broich, Ulrich/Pfister, Manfred (Hrsg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien.* Tübingen: Max Niemeyer Verlag, S. 197–243.

Tawada, Yoko (1996): *Talisman (literarische Essays*). Tübingen: Konkursbuch.

Weissmann, Dirk (2016): „Die verschiedenen Augen der Sprachen. Zur Rolle von Mehrsprachigkeit und Muttersprache von Herta Müller.“ In: *Herta Müller und das Glitzern im Satz. Eine Annäherung an Gegenwartsliteratur.* Jens Christian Deeg/Martina Wernli (Hrsg.): Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 177–193.

# West-östliche Begegnung. Interkultureller Unterricht für geflüchtete und deutsche Schüler mit einem interkulturellen Bilderbuch

Annette Kliewer (Bad Bergzabern)

**Abstract:** Deutschunterricht der Migrationsgesellschaft richtet sich an alle SchülerInnen. In der Praxis ist es dabei oft nicht ganz einfach in den Unterricht für alle auch wirklich die Interessen von Kindern einzubeziehen, die selbst Fluchterfahrungen haben, ohne sie wieder indirekt auszugrenzen. Der Beitrag zeigt Unterrichtsversuche mit dem Bilderbuch „Prinzessin Sharifa und der mutige Walter" von Mehrdad Zaeri für muttersprachlichen und fremdsprachlichen Unterricht. Dabei wird deutlich, dass auch Versuche, Stereotype von Orient und Okzident in Literatur und Unterricht zu überwinden, in interkulturelle Fallen des Orientalismus tappen können: Hier sind vielleicht Verweise auf postkoloniale TheoretikerInnen wie Gayatri Chakravorty Spivak von Nutzen.

**Keywords:** Flucht, Kinder- und Jugendliteratur, Orient, interkultureller Literaturunterricht.

## *1. Vorwort: Geflüchtete Kinder in unseren Klassenzimmern*

In der bundesdeutschen Öffentlichkeit wurde im Jahr 2015 der problematische Begriff „Flüchtlingswelle" benutzt. In den Schulen kamen aber nie mehr als 200 000 SchülerInnen an, die schnell integriert werden sollten.[1] Oft wurde diese Integration als Problem der „Zugewanderten" gedeutet. Erst nach und nach wurde der Blick darauf gerichtet, dass diese Zuwanderung auch die „normalen" Klassen veränderte, dass es eh immer fragwürdiger wurde, nur die „Kinder mit Migrationshintergrund" in den Fokus zu nehmen. Das Konzept einer „postmigrantischen Pädagogik und Didaktik" kam auf (vgl. Hill/ Yildiz 2018), das die Heterogenität der Klassen insgesamt in den Blick nahm. Der folgende Beitrag zeigt am Beispiel der Arbeit mit einem Bilderbuch, welche Möglichkeiten und Schwierigkeiten ein transkultureller Deutschunterricht für alle birgt.

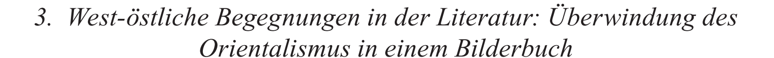
1 https://www.mercator-institut-sprachfoerderung.de/de/forschung-entwicklung/abgeschlossene-projekte/neu-zugewanderte-kinder-und-jugendliche/ (Zugriff 10.10.2021).

## 2. *Interkultureller Deutschunterricht und Kinder- und Jugendliteratur*

Obwohl der Deutschunterricht historisch seine Wurzeln in einem Latein- oder Griechischunterricht hat, in dem Übersetzungen die Regel waren, ist es heute ein schwieriges Unterfangen, diesem Unterricht seine multikulturelle Ausprägung wieder zurückzugeben. Deutsch als Muttersprache und Deutsch als Zweitsprache werden als zwei getrennte Herangehensweisen im Schulleben wahrgenommen und wenn Kinder mit Migrationshintergrund sprachlich so weit sind, dass sie an dem „normalen Unterricht" teilnehmen können, lässt man ihre Bilingualität und Bikulturalität im Schulalltag meistens außer Acht. Das hat aber auch zur Folge, dass einsprachig aufwachsende Kinder von der sie umgebenden Vielfalt kaum etwas mitbekommen. Gerade Heidi Rösch hat hier für den transkulturellen Literaturunterricht wichtige Grundlagen festgehalten: Wie sie betont, ist der *Deutschunterricht in der Migrationsgesellschaft* – so der Titel ihrer Einführung aus dem Jahr 2017 – für SchülerInnen mit und ohne Migrationshintergrund umzugestalten. Es ginge demnach nicht mehr um die „Berücksichtigung" oder den „Einbezug" der Perspektive der MigrantInnen (vgl. Dirim/Eder/Springsits 2013: 122), sondern um die Identität aller SchülerInnen und die Heterogenität der Lerngruppe. Nicht verschiedene Kulturen begegnen sich, sondern hybride Identitäten. Es gibt demnach auch nicht mehr eine statisch verstandene Nationalkultur, an die sich „die Fremden" bestmöglich anpassen müssen, sondern eine multikulturell zusammengesetzte SchülerInnenschaft. Rösch formuliert das so: Es wird heute nicht mehr ein „defizitorientierter assimilatorischer" Deutschunterricht für die „anderen" gefordert, aber auch eine „differenzorientierte Begegnungspädagogik" reicht nicht aus (vgl. Rösch 2017: 143), letztlich geht es darum, Diversität in einem „Deutschunterricht für alle" lebendig werden zu lassen.

Bilderbüchern kommt bei einem mehrsprachigen Literaturunterricht eine besondere Rolle zu, denn sie bieten über zwei Kanäle Informationen zum Inhalt, haben einen relativ kurzen Text und sind oft auf Wiederholung aufgebaut: Die Hauptfigur durchläuft eine Reihe von Stationen, die sie mit ähnlichen Problemen, Fragen und sprachlichen Mustern konfrontieren. (Kliewer 2005: 43) Ich habe ein Märchen gewählt, das in einem zweisprachigen deutsch-arabischen Bilderbuch dargestellt wurde: *Prinzessin Sharifa und der mutige Walter* von Anne Richter und Mehrdad Zaeri (s. Abb. 1). Dieses Buch stellt zwei alte Geschichten zum Thema „Widerstand" und „Freiheit", eine aus dem arabischen Kulturraum, eine aus dem deutschsprachigen, einander gegenüber. Damit wird in besonderer Weise dem Anspruch von fiktionaler Literatur entsprochen, wie er im Konzept der „Literature Awareness" postuliert wird:

1. Das vorliegende Bilderbuch ist in Text und Bild „doppelsinnig“, also voller Leerstellen, die auf unterschiedliche Erfahrungen übertragen werden können.
2. Es ist sprachlich verfremdet, nicht pragmatisch und bietet dadurch auch für Kinder deutscher Muttersprache Verständnishürden, die überwunden werden müssen.
3. Es ist mehrfachadressiert bzw. mehrfachzugänglich.



## *3. West-östliche Begegnungen in der Literatur: Überwindung des Orientalismus in einem Bilderbuch*




**Abb. 1:** Richter & Zaeri, Mehrdad (2013) Cover ©Baobab Books

Der Begriff „Orientalismus“ wurde 1978 von Edward Said für die Kulturwissenschaften kritisch neu definiert: Er kritisiert, dass der „Orient“ eine Erfindung des Okzidents sei. Damit werde eine kulturelle Unterlegenheit postuliert, die sich vor allem auf die Werte des Westens nach der Aufklärung beziehen. Eine wichtige Rolle nimmt dabei der Geschlechterdiskurs ein, wonach vorgegeben wird, dass die orientalische Frau vor ihrer frauenverachtenden Kultur gerettet werden müsse. Gayatri Chakravorty Spivak hat diesen

Zusammenhang auf den Punkt gebracht: „weiße Männer retten braune Frauen vor braunen Männern" (Spivak 2008: 78). Dieser Diskurs bezieht sich nicht nur auf Vorstellungen vom Harem aus dem 19. Jahrhundert, sondern findet sich bis in die Integrationsdiskurse in der Auseinandersetzung mit Geflüchteten wieder und dies nicht nur unter Rechtsextremen, sondern auch unter FeministInnen.[2]

Das Thema „Orientalismus" lässt sich auch an dem Bilderbuch *Prinzessin Sharifa und der mutige Walter* untersuchen: Es bricht in besonderer Weise mit unseren Erwartungen an den orientalischen Geschlechterdiskurs. Erzählt wird von einem König, der, weil er von einer Frau zurückgewiesen wurde, sich nun an allen Frauen rächen möchte. Bis auf seine eigene Mutter müssen alle Frauen sein Land verlassen. Die Prinzessin Sharifa wagt es in Männerkleidern sein Land zu betreten und ihn herauszufordern. Er unterwirft sie drei Prüfungen, die sie als Frau entlarven sollen: Sie soll ein kostbares Geschenk wählen und entscheidet sich für einen Dolch statt für Ohrringe und Seidentücher. Sie soll eine scharfe Speise essen, ohne mit der Wimper zu zucken. Und schließlich zeigt sie durch ihre Grausamkeit angesichts einer harten Strafe für einen Bediensteten, dass sie wirklich ein Mann ist. Als der König mit ihr ein Wettreiten veranstaltet, überholt sie ihn und fährt mit ihrem Schiff zurück in ihr Land. Dort bemerkt sie, dass sie sich in den König verliebt hat. Er sucht sie einige Zeit später auf und sie merken, dass Mann und Frau zusammengehören und erst gemeinsam das Leben schön ist: „Frauen und Männer gehören zusammen, wie Tag und Nacht, wie Gerechtigkeit und Gnade, wie Freiheit und Gleichheit." (Richter/ Zaeri 2013: o.S.)

Man kann die binäre Struktur dieses Märchens aus Gendersicht kritisieren, auch die stereotype Gegenüberstellung der Geschlechtereigenschaften ist sicher kein Vorbild für heutige Mädchen und Jungen. So heißt es gleich am Anfang: „Erst als niemand [. . .] die Prinzessin im Prinzen erkannte, stach Sharifa mit ihrem Schiff in See." Das kann als Verfestigung von Geschlechterrollen verstanden werden. Gleichzeitig werden die Stereotypen aber auch in Frage gestellt, denn es ist ja gerade eine Frau, die sie erfolgreich erfüllt. Der Vorwurf, dass das Märchen von *Prinzessin Sharifa* eine von einer patriarchalen Kultur unterdrückte Frau darstelle, kann man aber sicher nicht machen. Da das Genderthema in der west-östlichen Auseinandersetzung ja eine dominante Rolle spielt, ist diese Inszenierung der Geschlechter als „starke Frau" und „weicher Mann" eine Auseinandersetzung mit Orientalismus-Klischees.

Das Bilderbuch hat eine spannende Entstehungsgeschichte: Schauspieler vom Teotro Alexandria in Ägypten und vom Kinder- und Jugendtheater

2 In meinem Beitrag *Danke, emanzipiert sind wir selber? – Postkoloniale Überlegungen zum fremden Mädchen in der Kinder- und Jugendliteratur* (Kliewer 2013) habe ich dieses Problem schon einmal aufgegriffen, damals bezogen auf die Jugendliteratur.

„Schnawwl" in Mannheim wählten in einem einjährigen Projekt zum Thema „Mit den Augen des anderen" jeweils eine Geschichte aus der Kultur der Partner aus, die sich mit Thema „Widerstand" auseinandersetzt: Die Ägypter interessierten sich für *Wilhelm Tell*, weil für sie auf dem Hintergrund des Arabischen Frühlings politische Freiheit von besonderer Bedeutung war. Die deutschen SchauspielerInnen wählten sich das alte arabische Mädchen *König Hamed bin Bathera und das furchtlose Mädchen*. Das Schnawwl spielte das Märchen unter dem Titel *König Hamed und das furchtlose Mädchen* in den Jahren 2012 bis 2015 sowohl in Ägypten wie auch in Deutschland in einer zweisprachigen Version, erzählt von dem „orientalisch anmutenden" Märchenerzähler Mohamed El Hagrasy, der die Handlungen und deutschsprachigen Repliken der zwei Schauspieler arabisch kommentierte. Dabei wurden alle Rollen – auch die weiblichen – von den beiden Schauspielern Uwe Topmann und Cédric Pintarelli gespielt. Auch in Deutschland befremdet es heute immer noch, wenn ein Mann eine Frau spielt, doch den beiden gelingt es, alles oberflächliche Transvestitentum zu vermeiden und glaubwürdig das Leiden der Prinzessin zu spielen. In ihrem Spiel nimmt der Schleier eine besondere Rolle ein und damit wird gerade auf unsere Vorurteile gegen das Symbol orientalischer Unterdrückung kritisch eingegangen. In der Buchversion werden beide Geschichten in knappen Worten von der Dramaturgin des Schnawwl, Anne Richter, auf den Punkt gebracht.

## *4. Bericht aus der Praxis: Prinzessin Sharifa und die geflüchteten SchülerInnen*

Im Folgenden werde ich meine eigenen Erfahrungen mit einer didaktischen Umsetzung von *Prinzessin Sharifa und der mutige Walter* in einer fünften Klasse einer Gemeinsamen Orientierungsstufe (Gymnasium und Realschule Plus) im ländlichen Bad Bergzabern aus dem Jahr 2016 erläutern. Kurz zu dem Stand der Klasse: Mit der Ankunft von Flüchtlingen im Herbst 2015 kamen auch in meine Klasse drei arabischsprachige Kinder. Diese nahmen teilweise am normalen Unterricht teil, sieben Stunden in der Woche wurden sie in Deutsch-als-Zweitsprache unterrichtet. An meinem muttersprachlichen Deutschunterricht konnten diese drei Kinder kaum teilnehmen, wurden von den anderen Kindern eher als störend erlebt.

Nach ca. sechs Monaten entschied ich mich in dieser Situation, das Bilderbuch von Anne Richter und Mehrdad Zaeri einzusetzen, um den deutschsprachigen SchülerInnen die Chance zu geben, etwas von der Kultur und Sprache der arabischsprachigen SchülerInnen zu erfahren und diesen die Möglichkeit zu geben, aktiver zu werden. Die Unterrichtsreihe dauerte ca.

zwei Monate. Zunächst wurden die deutschsprachigen SchülerInnen über ihr Vorwissen bzw. ihre Vorurteile über arabische Kultur bzw. den Begriff „Orient“ befragt: In einer Mindmap wurden wenige Begriffe festgehalten: Einigen SchülerInnen fielen die „Märchen aus 1001 Nacht“ ein, ansonsten wurden vor allem Vorurteile über die unterdrückte Position von arabischen Frauen (Schleier, Harem, Polygamie) notiert.

Daraufhin las ich das Bilderbuch auf Deutsch vor, unterstützt von Bildern, die ich als Powerpoint digitalisiert hatte. Für die arabischsprachigen Kinder sollte zunächst eine neue Schülerin den arabischen Text vorlesen, wobei mir aber schnell klar wurde, dass sie mit Schrift und arabischer Hochsprache wohl große Probleme hatte, so dass ich mir einen ägyptischen Freund in den Unterricht holen musste.

Nun erfolgte eine Fahrt der Klasse und aller anderen arabischsprachigen Kinder der 4.–7. Klasse des Schulzentrums zu einer Aufführung des zweisprachigen Theaterstücks im Schnawwl in Mannheim. Sie wurde von den SchülerInnen als Highlight der Reihe angenommen, dabei waren alle Kinder zum ersten Mal im Theater. Nach der Aufführung gab es ein Gespräch in beiden Sprachen mit der Regisseurin und zwei Schauspielern (mit Übersetzung).

Die SchülerInnen erhielten schließlich in arbeitsteiligen Gruppen Aufgaben für eine produktionsorientierte Auseinandersetzung mit dem Bilderbuch bzw. zu einem eigenen Bilderbuch. Dazu sollten folgende Aufgaben bearbeitet werden:

1. Wir schreiben selbst ein Buch mit verschiedenen Geschichten aus Kulturen unserer Klasse.
2. Wir schreiben ein zweisprachiges Bilderbuch.
3. Wir schreiben und sprechen arabische Wörter.
4. Wir spielen das „Sharifa-Märchen“ als Theaterstück.
5. Wir schreiben das „Sharifa-Märchen“ um zu einer Hörszene.
6. Wir schreiben für die Schülerzeitung eine Buchkritik zu dem Bilderbuch oder eine Theaterkritik zu dem Stück im „Schnawwl“.

Die selbstgeschriebenen Bilderbücher wurden von der Lehrerin in den Computer eingegeben und ausgedruckt. Jedes Kind erhielt ein Exemplar. In dieser Arbeitsphase gelang es, die drei arabischsprachigen SchülerInnen einzubeziehen, es wurde aber auch deutlich, wie viele verschiedene andere Sprachen im Klassenraum vertreten waren. Dies führte auch zu einer Aufwertung insbesondere der russischsprachigen Kinder. Dieser Aspekt war auch deshalb wichtig, weil diese Kinder, die aus Familien von Spätaussiedlern stammen, sich sehr abweisend gegenüber den neuangekommenen Geflüchteten gezeigt hatten. Deutsch-russische Eltern waren sogar zu mir gekommen, um sich

darüber zu beschweren, dass ihre Kinder doch „rein deutsch" seien und sich nicht im Deutschunterricht mit Arabisch beschäftigen wollten.

Es ist kritisch anzumerken, dass auch ich mit meinem Projekt teilweise in kulturalistisches Fahrwasser geraten bin, indem ich die SchülerInnen zu SpezialistInnen ihrer „fremden" Kultur machen wollte – etwa als ich naiv davon ausging, dass die arabischsprachigen SchülerInnen den arabischen Text lesen könnten, den ich selbst nicht verstand. Hier wäre darauf aufzupassen, dass SchülerInnen in ihrer Identität nicht überfrachtet werden. Kritisch anzumerken ist auch, dass ich es aufgrund des Umfangs des Stoffes nicht geschafft habe, die wirklich spannende Frage nach der Begegnung von Widerstand in Orient und Okzident auch wirklich zur Sprache zu bringen, indem ich die Bearbeitung der „Tell-Sage" einbezogen hätte.

## *5. Ausblick: Can the Subaltern speak?*

Ich möchte meine Selbstkritik noch ein bisschen weitertreiben: Wer sich heute mit Gayatri Chakravorty Spivaks Essay *Can the Subaltern speak?* (1988) beschäftigt, stellt fest, wie wenig von ihren Forderungen in unserem Deutschunterricht umgesetzt wird: Sie fordert, den Fokus auf die Heterogenität der einzelnen Subjektpositionen zu legen und ein homogenisierendes „Othering" zu vermeiden, also die Konstruktion kultureller Differenz eines „Anderen", das dem „Wir" gegenübergestellt wird. Indem ich den „Fremden" als anders wahrnehme, konstruiere ich auch eine „Wir"-Gruppe, die eine gewisse Einheit darstellt (vgl. Spivak 2008). Wie problematisch diese Konstruktion ist, wurde ja schon deutlich, als ich wahrnahm, wie sich die deutsch-russischen Kinder gegen die „Fremden" zusammenschlossen. Das Bilderbuch erlaubt es, einen Einblick in eine andere Kultur zu geben, folgt aber letztlich einem statischen Kulturbegriff eines „interkulturellen Ansatzes", der „zwei gegenüberstehende Kulturen" darstellt, „was die Kulturalisierung der Eingewanderten befördert und sie zu Anderen macht" (Rösch 2017: 138).

Selbst in meinem Literaturunterricht, der ja west-östliche Stereotypen aufbrechen sollte, wiederholte ich also eine Homogenisierung, indem ich die neu angekommenen Kinder in einer bestimmten Rolle, nämlich als VertreterInnen ihrer Kultur anspreche. Aber wie kann ich das vermeiden, wenn ich doch explizit ihre Kultur in meinen Unterricht einbringen möchte? Wenn ich im schulischen Alltag handlungsfähig bleiben möchte, komme ich immer in die Gefahr, individuelle SchülerInnen als VertreterInnen ihrer Kultur zu stilisieren. Wie anders kann ich didaktische Entscheidungen treffen, die von der Norm abweichende SchülerInnen zu Wort kommen lassen? Spivak selbst sieht, dass „der strategische Essentialismus" fast unvermeidlich ist, wenn man

die „Subalternen“ sprechen lassen will, dass dieses Verhalten aber theoretisch reflektiert werden muss. Was Spivak „die Subalternen“ nennt, das wären in unserem Fall also die vom nationalen „Einheitsunterricht“ abweichenden SchülerInnen (wer immer das sei!), sie müssen als solche überhaupt erst einmal ausgegrenzt und wahrgenommen werden, um sich mit ihnen zu beschäftigen. Denn ansonsten besteht ja die Gefahr, dass eine „Bildung für alle“ zwar keine dichotomischen Gegensätze von Kulturen in den Blick nimmt, dass damit aber auch „die Spezifik der Migrationssituation aus dem Blick gerät“ (vgl. Rösch 2017: 139). Entscheidend ist wohl, dass die Ausgrenzung einzelner SchülerInnen immer als Konstruktion wahrgenommen wird – wie dies etwa Ina Schenker in ihrer Auseinandersetzung mit Dokumentarhörspielen unter dem Titel „Vom Sprechen und Gehörtwerden“ zu Geflüchteten aufzeigt: „*The Subaltern* ist demnach zwar zum einen fiktional, weil sie immer ein erfundenes, homogenisiertes Narrativ darstellt, aber zum anderen eben auch von wirkmächtigem strategischem Wert, da sie überhaupt erst ermöglicht, dominante und national-bürgerliche Diskurse einer grundlegenden Kritik zu unterziehen.“ (Schenker 2017: 141) Wir befinden uns also weiter auf einem widersprüchlichen Weg zu einer „Poetik der Verschiedenheit“ (Wintersteiner 2006) aller Menschen.

## *Bibliographie*


Dirim, Inci; Eder, Ulrike; Springsits, Birgit (2013). Subjektivierungskritischer Umgang mit Literatur in migrationsbedingt multilingual-multikulturellen Klassen der Sekundarstufe. In: Gawlitzek, Ira; Kümmerling-Meibauer, Bettina (Hrsg.): *Mehrsprachigkeit und Kinderliteratur*. Stuttgart: Klett-Fillibach. S. 121–142.

Eder, Ulrike (2009). *Mehrsprachige Kinder- und Jugendliteratur für mehrsprachige Lernkontexte*. Wien: praesens.

Eder, Ulrike; Dirim, Inci (Hrsg.) (2017). *Lesen und Deutsch lernen. Wege der Förderung früher Literalität durch Kinderliteratur*. Wien: praesens.

Hill, Marc; Yildiz, Erol (Hrsg.) (2018). *Postmigrantische Visionen. Erfahrungen – Ideen – Reflexionen*. Bielefeld: Transcript.

Josting, Petra; Weinkauff, Gina (Hrsg.) (2012). *Literatur aus zweiter Hand. Anregungen zum Umgang mit Übersetzungen im Deutschunterricht*. Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren.

Kliewer, Annette (2005). *Klassiker oder Kinder- und Jugendliteratur in den Sekundarstufen*. Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren.

Kliewer, Annette (2009). „Wie schön weiß ich bin“. Postkoloniale Theorien und KJL-Literatur zu den Südlichen Kontinenten. Vortrag bei der IRSCL-Konferenz in Frankfurt/Main 7.–10.8.2009, In: *literaturkritik.de*, 12(2009): https://literaturkritik.de/id/13652 (Zugriff 10.10.2021).

Kliewer, Annette (2013). Danke, emanzipiert sind wir selber? – Postkoloniale Überlegungen zum fremden Mädchen in der Kinder- und Jugendliteratur. In: Josting, Petra; Roeder, Caroline (Hrsg.). *Das ist bestimmt was Kulturelles. Eigenes und Fremdes am Beispiel von Kinder- und Jugendmedien*. München: kopaed, S. 217–226.

Laudenberg, Beate (2016). *Inter-, Trans- und Synkulturalität deutschsprachiger Migrationsliteratur und ihre Didaktik*. München: iudicium.

Laudenberg, Beate (2019). „Instabile Texte“ – Poesie und Poetik migratorischer Text-Bild-Transformationen. In: Johann, Wolfgang u.a. (Hrsg.). *Transformationen Europas im 20. und 21. Jahrhundert. Zur Ästhetik und Wissensgeschichte der interkulturellen Moderne*. Bielefeld: Transcript, S. 331–344.

Richter, Anne (Text)/ Zaeri, Mehrdad (Ill.) (2013). *Prinzessin Sharifa und der mutige Walter: Zwei alte Geschichten neu erzählt*. Basel: Baobab Books.

Rösch, Heidi (2016). Mehrsprachige Kinderliteratur im Literaturunterricht. In: Gawlitzek, Ira; Kümmerling-Meibauer, Bettina (Hrsg.): *Mehrsprachigkeit und Kinderliteratur*. Stuttgart: Klett-Fillibach, S. 143–168.

Rösch, Heidi (2017). *Deutschunterricht in der Migrationsgesellschaft. Eine Einführung*. Stuttgart: Metzler.

Schenker, Ina (2017). Vom Sprechen und Gehörtwerden: Postkoloniale Perspektiven auf Flucht-Erzählungen im dokumentarischen Kinderhörspiel. In: Dettmar, Ute; O’Sullivan, Emer; Roeder, Caroline; Tomkowiak, Ingrid; von Glasenapp, Gabriele (Hrsg.): *Jahrbuch der deutschen Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung 2017. Migration und Flucht Goethe-Universität – Institut für Jugendbuchforschung: Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung,* S. 140–151. (http://www.gkjf.de/publikationen/jahrbuch-2017-open-access/).

Spivak, Gayatri Chakravorty (2008): *Can the Subaltern speak. Postkolonialität und subalterne Artikulation*. Wien: Turia & Kant (1988), S. 66–111.

Wintersteiner, Werner (2006). *Poetik der Verschiedenheit. Literatur, Bildung, Globalisierung*. Klagenfurt; Celovec: Drava.

Wrobel, Dieter; Mikota, Jana (Hrsg.) (2017). *Flucht-Literatur. Texte für den Unterricht Bd. 1.* Primarstufe und Sekundarstufe I. Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren.

# Translatorische Transformationen in poetologischer Theorie und poetischer Praxis im 21. Jahrhundert

Beate Laudenberg (Karlsruhe)

**Abstract:** Nicht erst seit der Etablierung der ersten Poetik-Vorlesung an der Frankfurter Universität (1959/1960) geben Autoren und Autorinnen Auskunft über ihr Schreiben. Sie formulieren jedoch im Unterschied zu den Poetiken des Barock und der Aufklärung keine verbindlichen Regeln mehr. Bei aller Individualität von auktorialen Poetiken lassen sich auch Gemeinsamkeiten feststellen, die am Beispiel von Translation und Transformation in ausgewählten Werken von Yoko Tawada und José F.A. Oliver vor- und in ihrem didaktischen Potenzial dargestellt werden.

**Keywords:** Mehrsprachigkeit, Poetik, Transformation, transkulturelle Bildung, Übersetzung.

## *1. Germanophone Poetiken des 21. Jahrhunderts*

Galt seit Martin Opitz' „Buch von der deutschen Poeterey" (1624) über Johann Christoph Gottscheds „Critische Dichtkunst" (1751) bis zur Romantik mit ihrer Forderung nach einer progressiven Transzendentalpoesie eine Poetik als verbindlich, verliert sie zu Beginn des 20. Jahrhunderts ihren normativen Status:

> Um 1900 gelingt es gelehrter, wissenschaftlicher und didaktischer Poetik nicht mehr, populäre, wissenschaftliche und lyrische Verständnisformen gleichermaßen systematisch einzufangen. Deshalb verliert Poetik ihren Sinn als eine ebenso systematische wie handlungsleitende Wissenschaft. Sie bleibt Formlehre und geht nach und nach in die analytisch-beschreibende Einführungsliteratur der Philologien über. (Pott 2004: 396)

Doch beantwortet nicht mehr nur die Literaturtheorie in deskriptiver Weise die Fragen nach den Bedingungen, Darstellungsformen und Funktionen von Dichtung; immer mehr Autor·innen nehmen am poetologischen Diskurs teil, sei es werkimmanent oder in Interviews, Essays und anderen Formen. Seit Mitte des 20. Jahrhunderts findet der Austausch über Literatur an immer mehr Universitäten statt: Die Etablierung von Poetikprofessuren und -dozenturen bringt Lehrende wie Studierende mit den Literaturschaffenden zusammen, deren „Strategien poetischer Reflexion [. . .] die Funktion von Normen und

Regeln“ übernehmen (Schmitz-Emans et al. 2009: X). Dass im 2009 erschienenen Lexikon zu *Poetiken* eine Auswahl von 13 Poetikdozenturen und -vorlesungen im deutschsprachigen Raum vorgestellt wird (Schmitz-Emans et al. 2009: 445–466), zeigt dem Herausgeberteam zufolge „ein Vergewisserungsbedürfnis, das literarische Autoren mit Literaturtheoretikern und Lesern verbindet.“ (Schmitz-Emans et al. 2009: VIII) Insbesondere Lehramtsstudierende und andere in der Literaturvermittlung Tätige könnten bei entsprechender Aufbereitung von dieser direkten poetischen Kommunikation profitieren, die nach Roland Posners Definition eine „sprachliche Kommunikation mit ästhetischer Funktion“ (Posner 1980: 687) ist. Seit der Jahrtausendwende befinden wir uns laut Matteo Galli sogar im „Zeitalter der Poetikvorlesungen“ (2014), in dem sich über die „Konjunktur der Gattung Poetikvorlesung“ (Bohley 2012) hinaus auch ein inflationärer Gebrauch des Poetik-Begriffs feststellen lässt. Neben eher traditionell textsortenspezifischen Ausrichtungen wie eine „Poetik des Gegenwartsromans“ (Kupczyńska & Schmidt 2016)[1], eine „Poetik der Skizze“ (Assmann & Tetzlaff 2020) oder eine „Partikelpoetik“ (Schulze 2020) häufen sich thematisch orientierte Untersuchungen: „Poetik des Globalen“ (Reichardt 2008), „Poetik des Überlebens“ (Rothstein 2015), „Poetik des Terrors“ (König 2015), „Poetik des Erinnerns“ (Bausch 2016) oder „Poetiken des Weltraums“ (Haupts & Pischel 2021).

Aufgrund der zunehmenden Bedeutung multikultureller Schreibweisen und der entsprechend ausgewiesenen Literatur werden in der Forschung in jüngster Zeit unterschiedliche Poetiken der Migration in Form einer „interkulturellen Poetik“ (Schmeling 2004) oder einer „ethnografischen Poetik“ (Ezli 2006) diskutiert. Sie sind in ihren spezifischen Bezeichnungen entweder positiv (z.B. „Poetik der Bewegung“, Ette 2005 oder „Poetik der Verschiedenheit“, Wintersteiner 2006) oder eher negativ konnotiert (z.B. „Poetik der Marginalität“, Previšić 2009 oder „Poetik des Nirgendwo“, Simić 2015). Wie auf Poetik im Allgemeinen trifft auch auf die „Poetik der Hybridität“ (Schmeling 2000, Schmitz-Emans 2011) Rudolf Brandmeyers Feststellung zu, dass es zu „einer systematischen Abgleichung der Wissensbestände“ noch nicht gekommen sei und „die Autorenpoetik eher wie ein Steinbruch genutzt“ werde (Brandmeyer 2016: 9). Zumal sogenannte Migrationsschriftsteller·innen neben unspezifisch ausgeschriebenen Poetik-Vorlesungen eine explizit auf ihre Erfahrungen zugeschnittene Plattform erhielten, zunächst an der Universität Dresden als Chamisso-Poetikdozentur (2001–2011), dann an der Universität Hamburg als Gastprofessur für Interkulturelle Poetik (2011–2016). Letztgenannte hatte als erste Yoko Tawada inne, deren ars poetica als bislang am intensivsten erforscht gelten darf. Auf den Punkt bringt es der entsprechende

1 Die im Folgenden nur aufgezählten Poetiken werden im Literaturverzeichnis nicht eigens aufgeführt.

Eintrag im bereits erwähnten Lexikon zu *Poetiken*, in dem Tawadas Poetik als „eine Poetik des Übersetzens und der Transformation“ (Schmitz-Emans et al. 2009: 399) beschrieben wird. Anhand von Tawadas Poetik ließe sich ein paradigmatisches Poetik-Konzept der Transkulturalität entwickeln, das zur Positionierung und Systematisierung der diversen Ansätze genutzt werden könnte. Da dies hier mangels Umfang weder möglich noch intendiert ist, münden die folgenden Beispiele in Überlegungen zu deren edukativem Potenzial.

## 2. *Translatorische Transformationen am Beispiel Yoko Tawadas und José F.A. Olivers*

Ein Jahr nach Erscheinen von Tawadas Tübinger Poetik-Vorlesungen unter dem Titel „Verwandlungen“ (1998) legte die Celan-Forschung zum Werk des vielsprachigen deutsch-jüdischen Autors eine Anthologie zu dessen „Poetik der Transformation“ vor. Darin heißt es: „Die Poetik der Transformation konstituiert sich gerade im Wissen um das Eingebundensein und die Anlehnung alles Sprechens an kulturelle Vor- und Kontexte, die Differenz zur anderen lässt erst ein Bewusstsein der eigenen, der persönlichen Sprache wachsen.“ (Bodenheimer & Sandbank 1999: 2) Für die Verwendung des Lehn- anstelle des deutschen Worts entschied sich auch die Herausgeberin der 25 Beiträge zum Gesamtwerk Tawadas, die zum 50. Geburtstag der Autorin erschien (Ivanovic 2010).

Tawada selbst hat ihre Auseinandersetzung mit Paul Celan schon in ihrem frühen Essay „Das Tor des Übersetzers oder Celan liest Japanisch“ (1996) dargelegt[2] und dabei – wie am Titel ersichtlich – die translatorische Tätigkeit hervorgehoben (dazu Kim 2010). Neben „Fremdheit“ und „Übersetzung“ ist „Verwandlung“ das dritte ihrer in den Tübinger Poetik-Vorlesungen behandelten „Probleme“. Problematisch findet Tawada, dass das Modewort „Identitätsverlust“ den Begriff der Verwandlung in die Ecke gedrängt habe: „Die Verwandlung ist aber seit der Antike – sei es der griechischen oder der chinesischen – eines der wichtigsten Motive der Literatur.“ (Tawada 1998: 60) So überschreibt die Autorin ihren Versuch über Goethe zum 250. Geburtstag des deutschen Klassikers mit „Metamorphosen des Heidenrösleins“ und zeichnet darin ihre erste Berührung mit Goethe im Musikunterricht anhand der japanischen Übersetzung des Gedichts nach. Dass bei der Translation durch die Trennung von japanischen Silben manchmal die Einheit eines Wortes verlorengehe, sei „einer der Gründe dafür, dass manche

2 Zum 100. Geburtstag Celans veröffentlichte Tawada einen Roman mit dem Titel „Paul Celan und der chinesische Engel“ (2020).

Wörter in den übersetzten Liedern eine avantgardistische Mimik bekommen und den Sinn des Textes auflösen.“ (Tawada 2007 [1999]: 49; vgl. Laudenberg 2016: 123 f.) Dass nicht nur Wörter, sondern auch einzelne Buchstaben poetologische Relevanz erhalten, zeigt eindrucksvoll Hansjörg Bay in seinem „Lese-Spiel“, bei dem er – ausgehend von den beiden Buchstaben A und O – zwei Textkorpora miteinander ins Gespräch bringt und Tawadas „Poetik des O“ erläutert: In Bezug auf die bereits genannte Auseinandersetzung Tawadas mit japanischen Übersetzungen von Gedichten Celans (s.o.) gewährleiste das O „als Leerstelle und Lücke die Übersetzbarkeit“ (Bay 2010: 156 f.). Tawadas gleichsam poetisches wie poetologisches Spiel mit allen Einheiten der Schrift, vom Buchstaben über Silben und Wörter bis zum Text, mag folgendes „Loblied für die Toten“ aus der schmalen Sammlung mit dem Titel „Abenteuer der deutschen Grammatik“ zeigen.




**Abb. 1:** Tik (Tawada 2010: 51)

Unter Verwendung einer Erklärung, die Tawada ihrem Gedicht anlässlich der Ernst-Jandl-Show 2010 beigab, erläutert Katja Stuckatz den Aneignungs- und Fortschreibungsprozess der Autorin: Ausgehend von Jandls Gedicht „Tik“, das der österreichische Autor bereits Anfang der 1970er Jahre als Fragment zum Fertigstellen hatte publizieren wollen, nimmt Tawada „den

mehrsprachigen Aspekt des jandlschen Basistext [sic!] auf und führt das Ineinanderfließen zweier Sprachen vor. [. . .] Durch die Übersetzung oder Zerlegung ostasiatischer wie auch lateinischer Schriftzeichen bzw. Worte [Wörter] behält ihre Sprache – trotz aller Brüche – ihre semantischen Eigenschaften und Verweisfunktionen bei (das japanische Wort für Uhr verweist auf das stimmhafte Ticken in Jandls Text).“ (Stuckatz 2016: 318)

Auch ohne Kenntnis des Japanischen erhalten die Rezipierenden durch die Schriftzeichen einen visuellen Eindruck, der sich mit den onomatopoetischen deutschen Wörtern zu einem bildhaften Klangerlebnis verbindet.

Wörter aus anderen Sprachen, insbesondere seiner spanisch-andalusischen Muttersprache verwendet auch José F.A. Oliver. In einem Interview auf ein dadurch bedingtes Nicht-Verstehen angesprochen, verteidigt Oliver seinen Verzicht auf die Beigabe eines Übersetzungsglossars damit, dass fremdsprachige Textstellen „so von der Musikalität im Raum stehen“-gelassen werden oder die Lesenden sich auf eine „Entdeckungsreise“ begeben könnten (zit. nach Ryneveld 2008: 129). Eine solche Entdeckungsreise kann nicht nur in Wörterbücher bzw. andere Sprachen führen, sondern auch zu den poetologischen Aussagen der Autor·innen. José F.A. Oliver hielt bereits 2001 eine Poetik-Vorlesung zu „Mehr-Deutsch“ am Cambridger M.I.T. (USA) und war ein Jahr später zusammen mit Yoko Tawada Gast im Goethe-Institut Boston, um dessen Frage „Melting Pot Germany?“ zu diskutieren[3]. An der TU Dresden warb Oliver 2007 für „eine Poetik der Anerkennung“, die nicht nur für Mehrsprachigkeit, sondern auch für Neologismen oder Regelverstöße einzufordern ist. Denn Olivers lyrisches Schreiben ist nicht nur „viel-stimmig und meer-sprachig“ (Ryneveld 2008), sondern zeichnet sich auch durch eine Weiterentwicklung der deutschen Sprache(n) aus. Dafür ist Oliver zufolge „der Regelverstoß [. . .] notwendig.“ (zit. nach Ryneveld 2008: 125) und die translatorische Transformation konstitutiv: „So übersetze ich. So werde ich übersetzt. Jedes *Über-Setzen*, jedes Aufbrechen und Ankommen, ist mir deshalb immer auch Neusprache“ (Oliver 2007: 54). Als Beispiel führt er folgendes Gedicht am Ende seiner Ausführungen über dessen sprach-biographisch bedingte Entstehung an:

3 Zur poetischen Ethnografie und Sprachperformanz im Werk von Yoko Tawada und José F.A. Oliver siehe Di Bella 2020.

wassersprache

la mar machte
kindsmäuler lachen

el mar war
schambleiche trauer
der väter

dem meermann
die meerin

**Abb. 2:** wassersprache (Oliver 2007: 54)

Die Wasser(sprachen)-Metaphorik gerät nicht nur bei Oliver („meersprachig“, s.o.), sondern auch bei Tawada zu einem semantischen Spiel mit Homophonen, wie die Autorin es beispielsweise im Titel ihrer literarischen Essays realisiert: „Überseezungen“ (2002). Wasser verbindet Länder und Kontinente bzw. die Menschen mit ihren Sprachen und Kulturen, indem sie übersetzen und übersetzen. Betont Tawada in ihrer Hamburger Poetik-Vorlesung „Fremde Wasser“, „Deutsch zu schreiben bedeutet für [sie], so zu tun, als hätte [sie] ein Bild vom ‚Ganzen‘ vor Augen“ (Tawada 2012: 63), begründet Oliver seine Entscheidung für die deutsche (Literatur-) Sprache mit deren Zerbrechlichkeit (Ryneveld 2008: 129) und bricht sie nicht nur durch Spatien, sondern insbesondere durch den Doppelpunkt auf (vgl. Laudenberg 2019: 338 f.). Einen solchen, inzwischen zu seinem Markenzeichen gewordenen „Auf-Bruch“ (Titel von Olivers erstem Gedichtband) begründet der Lyriker im Interview mit Ilija Trojanow durch „die Änderung, die sie auslöst: die Wa:ndersprache oder die W:orte. Eine Sprache, die sich aus meinen zwei Kulturen begegnet.“ (Oliver 2015: 88) Über den von Ana Riuz (2014: 60 ff.) beschriebenen Aufbau einer interkulturellen Lautstimme, einer interkulturellen Metaphorik und einer interkulturellen Intertextualität hinaus vollzieht sich gleichzeitig eine intralinguale Transformation, die mit Olaf Seel in einem positiven Sinne hybrid genannt werden kann:

> Hybrid sind all diejenigen kultursemiotischen und sprachlichen Signifikanten und/oder Signifikate, die nicht nur auf einer Verschmelzung zweier oder mehrerer Signifikanten und/oder Signifikate unterschiedlichen kulturellen Ursprungs beruhen, sondern auch in dieser Verschmelzung gegen die jeweils gegebenen Handlungsnormen und -konventionen der sie aufnehmenden Kultur verstoßen. (Seel 2008: 159)

Gerade durch den spielerischen Charakter literarischer Auf-Brüche, Abweichungen und Transformationen inter- und intralingualer Art „spielt sich Kunst nicht in einem abgeschlossenen Raum ab, sondern schließt (negierend, verfremdend, transformierend) an den Alltagssprachgebrauch an“ (Schmitz-Emans 2010: 425) und birgt dadurch ein hohes edukatives Potenzial.

## *3. Ausblick: das edukative Potenzial translatorischer Transformationen*

Da Literaturtheorien nicht zuletzt immer auch einem Bedürfnis nach (Selbst-) Vergewisserung entspringen, sind sie auch für Lehr-/Lernkontexte von Interesse. Abgesehen von Werner Wintersteiners „‚Poetik der Verschiedenheit‘ in der literaturdidaktischen Praxis“ (2006) mangelt es an diesbezüglichen pädagogischen Konzepten und erst recht an empirischen Untersuchungen sowohl zum Erst- als auch zum Fremdsprachenunterricht. Wintersteiners Forderung nach einem Perspektivenwechsel, durch den „anstelle der nationalen Poetik [. . .] eine ‚Poetik der Verschiedenheit‘ zu entwickeln“ sei und „Mehrsprachigkeit und Transkulturalität [. . .] als neue, paradigmenbildende Leitlinien von Literaturdidaktik akzeptiert“ würden (Wintersteiner 2006: 59), sollte um die Translation bzw. translatorische Transformation als weitere Leitlinie ergänzt werden. Allerdings ist im 20. Jahrhundert beim Sprachenlernen die jahrhundertelange Tradition des Übersetzens so nachhaltig unterbrochen worden, dass selbst in der Didaktik Deutsch als Fremdsprache (DaF) bis heute „immer wieder vehement darüber diskutiert [wird], ob und inwiefern das Übersetzen einen Platz innerhalb der Fremdsprachenvermittlung haben darf (Tekin 2010: 496). Zwar ist es einer gesamtgesellschaftlichen Aufwertung der Übersetzungsleistung unter anderem durch Rezensionen und Preisvergaben zu verdanken, dass diese auch im deutschsprachigen Bildungssektor ein wenig Aufmerksamkeit erfährt. Doch existiert außer „Anregungen zum Umgang mit Übersetzungen im Deutschunterricht“ (Weinkauff 2013) und verstreuten Beispielen noch kein deutschdidaktisches Konzept, das neben sprachlich semantischen Aspekten auch kulturelle Übertragungsprozesse berücksichtigt.

Dies ist auch einer fehlenden Implementierung von Übersetzungsfertigkeiten im Studium geschuldet. Denn was für DaF-Lehrende gilt, die „im Rahmen ihrer Ausbildung mit übersetzungsrelevanten Kenntnissen und den entsprechenden Problemen vertraut gemacht werden“ sollten (Tekin 2010: 508), muss auch für Lehrende in den Bereichen Deutsch als Zweit- und Erstsprache eingefordert werden. Sie sollten „Übersetzen [als] praktische und theoretische Komparatistik“ (Knott & Witte 2014: 9) und als „Schlüssel zum Verstehen und zur Erhaltung von Multikulturalität sowie von Globalisierung und ihren Folgen“ (Seel 2008: 14) erfahren dürfen, zumal bei „der übersetzerischen

Arbeit [. . .] nicht nur Sprach- und Traditionsgrenzen eingerissen [werden], es stellt sich auch [. . .] das Vergnügen an der Vieldeutigkeit ein." (Knott & Witte 2014, S. 11) Was von fachwissenschaftlicher Seite unbestritten ist, wird in der schriftstellerischen Praxis von Autor·innen mit Migrationsbiographie vorgelebt. Denn viele Schriftsteller·innen verdienen ihren Lebensunterhalt auch mit Übersetzungstätigkeit, die laut Hans Magnus Enzensberger „die intensivste Form der Kritik [ist]. Als *angewandte Poetik* stellt sie jeden *creative writing course* in den Schatten." (Enzensberger 2020: 392; Hervorheb. B.L.). Solange die Fachdidaktik das edukative Potenzial translatorischer Transformationen für die (Aus-)Bildung mehrsprachiger, diskursiver und transkultureller Fertigkeiten nicht konzeptionell institutionalisiert, sollten zumindest entsprechende literarische und poetologische Texte (Reeg 2019) – und wenn möglich auch die Autor·innen selbst – in den Unterricht geholt werden.

José Oliver, der über vielfältige Erfahrungen im Umgang mit Schüler·innen und Studierenden in unterschiedlichen Institutionen verfügt, überschrieb 2020 anlässlich einer Tagung zu Kontexten kreativen Schreibens an der Universität Freiburg[4], seinen Bericht über seine Schreibwerkstätten für Geflüchtete erklärend, mit *Auch die Sprache wird in die Flucht geschlagen oder warum wir eine Poetik der Zärtlichkeit brauchen*. Olivers Vorbild entsprechend können punktuelle translatorische Transformationen einen so behutsamen wie spielerischen, aber auch reflektierten Umgang mit Sprache befördern.

## *Bibliographie*


Bay, Hansjörg (2010): A und O. Kafka – Tawada. In: Ivanovic, Christine (Hrsg.): *Yoko Tawada. Poetik der Transformation: Beiträge zum Gesamtwerk. Mit dem Stück Sancho Pansa von Yoko Tawada*. Tübingen: Stauffenburg, S. 147–169.

Bodenheimer, Alfred/Sandbank, Shimon (Hrsg.) (1999): *Poetik der Transformation. Paul Celan – Übersetzer und übersetzt*. Tübingen: Niemeyer.

Bohley, Johanna (2012): Zur Konjunktur der Gattung Poetikvorlesung als „Form für Nichts". In: Dies./Schöll, Julia (Hrsg.): *Das erste Jahrzehnt. Narrative und Poetiken des 21. Jahrhunderts*. Würzburg: Königshausen u. Neumann, S. 227–242.

Brandmeyer, Rudolf (2016): Poetiken der Lyrik. Von der Normpoetik zur Autorenpoetik. In: Lamping, Dieter (Hrsg.): *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart: Metzler, 2. erw. Aufl., S. 2–14.

Di Bella, Roberto (2010): „W: orte". poetische Ethnografie und Sprachperformanz im Werk von Yoko Tawada und José F.A. Oliver. In: Jan Volker Röhnert/ Kramer, Andreas (Hrsg.): *Literatur-Universalie und Kulturenspezifikum*. Universitätsverlag Göttingen, S. 242–263.


4 https://www.kontextekreativenschreibens.de/ (Zugriff am 10. Jan. 2022).

Enzensberger, Hans Magnus (2020): *Geisterstimmen: Übersetzungen und Imitationen*. Berlin: Suhrkamp.

Galli, Matteo (2014): The Artist is Present. Das Zeitalter der Poetikvorlesungen. In: *Merkur* 776/1, S. 61–65.

Ivanovic, Christine (2010): Exophonie und Kulturanalyse. Tawadas Transformationen Benjamins. In: Dies. (Hrsg.): *Yoko Tawada. Poetik der Transformation: Beiträge zum Gesamtwerk.* Tübingen: Stauffenburg, S. 171–206.

Kim, John Namjun (2010): Writing the Cleft: Tawada Translates Celan. In: Ivanovic, Christine (Hrsg.): *Yoko Tawada. Poetik der Transformation: Beiträge zum Gesamtwerk.* Tübingen: Stauffenburg, S. 233–239.

Knott, Marie Luise/Witte, Georg (2014): Von der „Incommensurabilität der Sprachen". In: Dies. (Hrsg.): *Mit anderen Worten: zur Poetik der Übersetzung; 7 Jahre August-Wilhelm-von-Schlegel-Gastprofessur zur Poetik der Übersetzung.* Berlin: Matthes & Seitz, S. 7–12.

Laudenberg, Beate (2019): „Instabile Texte" – Poesie und Poetik migratorischer Text-Bild-Transformationen. In: Johann, Wolfgang/Patrut, Iulia-Karin/Rössler, Reto (Hrsg.): *Transformationen Europas im 20. und 21. Jahrhundert. Zur Ästhetik und Wissensgeschichte der interkulturellen Moderne.* Bielefeld: Transcript, S. 331–344.

Laudenberg, Beate (2016): *Inter-, Trans- und Synkulturalität deutschsprachiger Migrationsliteratur und ihre Didaktik*. München: Iudicium.

Oliver, José F.A. (2007): Mein andalusisches Schwarzwalddorf. Essays. Frankfurt/M: Suhrkamp.

Oliver, José F.A. (2015): Heimat: frühe Gedichte. Ausgew. u. hrsg. v. Ilija Trojanow. Berlin, Tübingen: Schiler.

Posner, Roland (1980): Linguistische Poetik. In: Althaus, Hans Peter et al. (Hrsg.): *Lexikon der germanistischen Linguistik*. 2., vollst. neu bearb. u. erw. Aufl. Tübingen: Niemeyer, S. 687–698.

Pott, Sandra (2004): *Poetiken: poetologische Lyrik, Poetik und Ästhetik von Novalis bis Rilke*. Berlin, New York: de Gruyter.

Reeg, Ulrike (2019). Reflexionen mehrsprachiger Autorinnen und Autoren als Lernimpuls im universitären Unterricht für Deutsch als Fremdsprache. In: Dies. u.a. (Hrsg.). *Facetten der Mehrsprachigkeit aus theoretischer und unterrichtspraktischer Sicht.* Münster: Waxmann, S. 161–174.

Ruiz, Ana (2014): Wie verhält sich eine interkulturelle Sprache?: eine Fallstudie am Beispiel der Werke José F.A. Olivers. In: Chiellino, Carmine/Shchyhlevska, Natalia (Hrsg.): *Bewegte Sprache: vom „Gastarbeiterdeutsch" zum interkulturellen Schreiben*. Dresden: Thelem, S. 54–87.

Ryneveld, H. van (2008): Im Gespräch mit Jose F.A. Oliver – „viel-stimmig und meer-sprachig". In Acta Germanica 36, S. 119–140. https://repository.uwc.ac.za/xmlui/bitstream/handle/10566/207/VanRyneveld_Im%20Gesprach_2008.pdf;sequence=6 (Zugriff am 22. Jan. 2022).

Schmitz-Emans, Monika (2010): Yoko Tawadas Wörterbücher. In: Ivanovic, Christine (Hrsg.): *Yoko Tawada. Poetik der Transformation: Beiträge zum Gesamtwerk.* Tübingen: Stauffenburg, S. 407–428.

Schmitz-Emans, Monika/Lindemann, Uwe/Schmeling, Manfred (Hrsg.) (2009): *Poetiken: Autoren – Texte – Begriffe*. Berlin: de Gruyter.

Seel, Olaf-Immanuel (2008): *Translation kultureller Repertoires im Zeitalter der Globalisierung: Tendenzen, Möglichkeiten und Perspektiven translatorischen Handelns im Zeichen einer „zweiten kulturellen Wende“*. Tübingen: Stauffenburg-Verlag.

Stuckatz, Katja (2016): *Ernst Jandl und die internationale Avantgarde. Über einen Beitrag zur modernen Weltdichtung*. Berlin: de Gruyter.

Tawada, Yoko (1998): *Verwandlungen*. Tübinger Poetik-Vorlesungen. Tübingen: Konkursbuch.

Tawada, Yoko (2007): Metamorphosen des Heidenrösleins. Versuch über Goethe. In: Dies.: *Sprachpolizei und Spielpolyglotte*. Literarische Essays. Tübingen: Konkursbuch, S. 48–62.

Tawada, Yoko (2010): Abenteuer der deutschen Grammatik. Gedichte. Tübingen: konkursbuch.

Tawada, Yoko/Gutjahr, Ortrud (2012) (Hrsg.): *Fremde Wasser*. Hamburger Gastprofessur für Interkulturelle Poetik; Vorlesungen und wissenschaftliche Beiträge. Tübingen: Konkursbuch.

Tekin, Özlem (2010): Übersetzen im Bereich Deutsch als Fremdsprache: Leistungen, Grenzen und Konsequenzen. In: Eğit, Yadigar (Hrsg.): *Globalisierte Germanistik: Sprache – Literatur – Kultur*. Izmir: Universitätsverlag, S. 496–511.

Weinkauff, Gina (Hrsg.) (2013): *Literatur aus zweiter Hand: Anregungen zum Umgang mit Übersetzungen im Deutschunterricht*. Baltmannsweiler: Schneider Verlag.

Wintersteiner, Werner (2006): *Transkulturelle literarische Bildung. Die „Poetik der Verschiedenheit“ in der literaturdidaktischen Praxis*. Innsbruck: Studien Verlag.

# Zur poetologischen Bildung der Studierenden in der Auslandsgermanistik (am Beispiel der Türkei)

Ali Osman Öztürk (Konya)

**Abstract:** In diesem Beitrag wird davon ausgegangen, dass im Curriculum des Germanistikstudiums in der Türkei, egal ob philologisch oder erziehungswissenschaftlich orientiert, Poetikvorlesungen eingeführt werden müssen, um bei den Studierenden ein Bewusstsein bzw. ein Empfinden für Poetik überhaupt auszubilden. Diese Vorlesungen sollten aber nur als eine poetische Veranstaltung gestaltet werden und nicht die Form einer üblichen Lehrveranstaltung haben. Dabei sollten die Studierenden für ihre Lektüre selbst die Verantwortung übernehmen, und die Lehrenden sollten eher als Moderatoren fungieren. Es wird außerdem anhand einer empirischen Fallstudie versucht, die damit tendierte edukative Auswirkung solcher Poetikvorlesungen auf die Lern- und Lehrmotivation herauszuarbeiten.

**Keywords:** Poetik als Kunstverständnis, Poetik als Lehre, poetologische Bildung, Poetikvorlesung, Poetikerlebnis der Studierenden.

## *1. Einleitung*

Aufgrund der Tatsache, dass der Fremdsprachenunterricht in der Türkei allgemein auf Englisch reduziert wurde bzw. dass unsere Germanistik-Institute seit langem auch Studierende mit Englisch-Hintergrund in der Sekundarstufe als Nachwuchs bekommen, gibt es Probleme, wenn Literatur als Sprachmaterial im DaF-Unterricht benutzt wird. Nuran Özyer zufolge reicht ein einjähriger Deutschkurs in der Vorbereitungsklasse nicht aus, um deutschsprachige Werke zu verstehen (2020: 19).

Otto Holzapfel meint andererseits, dass man dies nicht unbedingt mit einem qualitativen Unterschied gleichsetzen muss, weil Studierende in der Türkei andere Vorbedingungen für ihre Ausbildung als jene in Deutschland haben, und dass man sich von daher vielleicht auf neue Lehr- und Lernstrategien einstellen müsse (vgl. Flohr / Holzapfel 2020: 142, 148).

Bisherige Forschungen bezüglich der Leseerfahrungen der Germanistikstudierenden zeigen ein deutliches und permanentes Problem, das es zu lösen gilt: Es gibt kanonisierte Texte, die im Unterricht eingesetzt werden, um die Sprach-, Kultur- und Literaturkompetenz interessierter Studierender zu entwickeln, was in sich eine latente Bedrohung birgt, die darin besteht, dass hierbei meistens nicht darauf geachtet wird, ob jene in den Unterricht eingebrachten

Texte dem sprachlichen und literarischen Niveau der Lernenden angemessen sind oder nicht (vgl. Ünal 2010: 26, 38 f.; zitiert nach Ünal 2018: 57).[1] Ein Literaturunterricht unter strikter Kontrolle der Lehrperson führt die sowieso schüchternen Lernenden ohnehin durch die Lern- und Lehrgewohnheiten im türkischen Bildungssystem meist dazu, sich eine noch passivere Lernhaltung anzueignen. Es erschwert die aktive Teilnahme an einem lernerzentrierten Unterricht, wenn dem Sprachniveau unangemessene Texte eingebracht werden, die für fertigkeitsbezügliche Diskussionen und interaktiven Meinungsaustausch eher eine Barriere darstellen (vgl. Ünal 2018: 57).[2] Çiğdem Ünals Untersuchung zufolge ist die Epik mit 68,7 % die meist benutzte Textgattung in den Instituten für Deutschlehrerausbildung in der Türkei, während die Lyrik am wenigsten bevorzugt wird (2018: 63). In Anlehnung an Nünning (1997: 2) und Wiater (2002: 103) betont Ünal die Notwendigkeit der progressiv-parallelen Veränderung in der Gesellschaft und der Schule bzw. des Materials und seiner Anwendungsmethode im Unterricht (2010: 57; 2018: 60).

Im Folgenden wird versucht, festzustellen, *wen, was und warum* türkische Studierende am liebsten lesen, was sie unter dem Begriff „Poetologie" verstehen und womit sie den Begriff in Verbindung bringen. Eingedenk der Zielsetzung, zu erfahren, ob die Studierenden eine Nachhilfe für eine literarische Ausbildung bräuchten, werden Antworten auf folgende Fragen gesucht:

1) Wann, wo und an welcher Autorenlesung haben die Befragten zuletzt teilgenommen?
2) Wer ist der türkische Lieblingsautor[3], welches Werk und warum?
3) Wer ist der deutsche Lieblingsautor, welches Werk und warum?
4) Welche ist die poetologische Lieblingsgattung?
5) Wer ist der poetologische Lieblingsautor und warum?
6) Möchten die Befragten jede Woche eine Poetik-Vorlesung ohne Prüfung im Curriculum haben bzw. besuchen?

Zu diesem Zweck wurde am 11.12.2018 eine Umfrage durchgeführt, an der 59 Studierende aus dem 3. Studienjahr (2017–2018) teilnahmen, die die

1 Diesbezüglich versucht Holzapfel aufgrund seiner Erfahrung in der Türkei seine Argumentation mit konkreten Beispielen zu verdeutlichen (Flohr / Holzapfel 2020: 144).

2 Çavuşoğlu und Tepebaşılı untersuchen dieses Problem aus der Perspektive „de[s] Einfluss[es] der Eingestuften Texte im Hinblick des Gemeinsamen Europäischen Referenzrahmens auf die Student*innenleistungen und die Nachhaltigkeit des Gelernten". (2020: 129–154).

3 Im Folgenden wird gelegentlich zugunsten besserer Lesbarkeit auf geschlechtsneutrale Sprachformen verzichtet. Bei Personenbezeichnungen sind immer beide Geschlechter gemeint.

Lehrveranstaltung „Textkunde“ an der Necmettin Erbakan Universität besuchten. Die Lehramtsstudierenden Deutsch, bestehend aus 50 Frauen und 9 Männern mit einem Durchschnittsalter von 22 Jahren, brachten ihre Antworten auf offene Fragen bezüglich ihres Poetologieverständnisses schriftlich aufs Papier. Die ermittelten Daten wurden dann mit Hilfe des Excel-Programms erstellten Grafiken weiterverarbeitet, auf ihre Frequenz hin deskriptiv analysiert und qualitativ diskutiert.[4]

## 2. *Deskriptive Analyse der ermittelten Daten*

### *2.1 Teilnahme der Studierenden an einer Autorenlesung*




**Grafik 1:** Teilnahme der Studierenden an einer Autorenlesung

Der Graphik 1 ist abzulesen, dass etwa 54 %[5] der Befragten die Frage unbeantwortet ließ; dies bedeutet, dass mehr als die Hälfte der Studierenden bisher keine Ahnung von einer Autorenlesung hat. Der größte Anteil derjenigen, die diese Erfahrung gemacht haben, geben das Jahr 2017 an, wo eine lokal bekannte Autorin in Konya auf Einladung des Verfassers dieser Zeilen eine Lesung an der Fakultät gehalten hat. Insgesamt lässt sich also sagen, dass

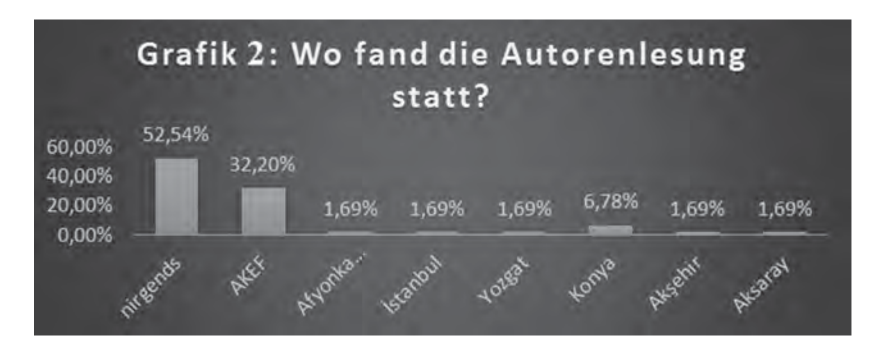
4 Die Untersuchung stellt jedoch keine empirische Evidenz, sondern anekdotisch einen Fallbericht dar, von daher dürfen die Ergebnisse, die nur für Konya als repräsentativ gelten können, für die ganze Türkei nicht verallgemeinert werden.

5 Aus Gründen der besseren Lesbarkeit und Sprechbarkeit wurden die Prozent-Zahlen im fließenden Text auf- oder abgerundet.

etwa 86 % der Befragten bis zu dem Moment der Umfrage noch keiner Autorenlesung zugehört hat.

Interessant ist noch die Antwort auf die nächste Frage nach der Nennung der AutorInnen: die namentlich genannten AutorInnen sind keine Literaten, abgesehen von Fatma Şeref Polat, einer lokal bekannten Romanschriftstellerin, die sich als Gast des Instituts blicken ließ. In dem Sinne sind etwa 53 % der Befragten nicht in der Lage, einen Autor zu nennen, weil sie bisher in keiner Lesung anwesend waren.

Kein Wunder also, wenn wir erfahren, wo die entsprechende Lesung stattgefunden hat: etwa 32 % + 7 % = 39 % der Befragten geben die Stadt Konya, ihren Studienort, an, was uns wissen lässt, dass sie in der Sekundarstufe in ihrer Heimatstadt fast keine AutorInnen kennengelernt haben (s. Grafik 2).




**Grafik 2:** Ort der Autorenlesung

## *2.2 Türkische LieblingsautorInnen und -werke mit Begründungen*

Um festzustellen, ob und wie Studierende zwischen Poetisch/Poetologischem und Nicht/Poetisch/Poetologischem unterscheiden, sollten sie ihren türkischen und deutschen Lieblingsautor und ihr Lieblingswerk nennen und begründen: Nazım Hikmet und Reşat Güntekin treten je zu 7 %; Halit Ziya Uşaklıgil, Zülfü Livaneli und Canan Tan je zu 5 %; Elif Şafak, Sabahattin Ali, Cengiz Aytmatov und Tarık Buğra je zu 3 % als poetische AutorInnen in den Vordergrund, während andere Namen nur einmal genannt werden. Interessanterweise kommen unter diesen Namen auch politisch-ideologisch orientierte (wie z.B. H.N. Atsız, Y. Bahadıroğlu, E. Şenlikoğlu) sowie populärwissenschaftlich bekannte AutorInnen (wie z.B. D. Cüceloğlu) vor. Dass einem nobelpreisgekrönten Autor wie Orhan Pamuk oder viel gelesenen AutorInnen wie Orhan Veli Kanık, Yaşar Kemal, Ömer Seyfettin u.a. kein großes Interesse geschenkt wird, ist ein weiteres auffälliges Ergebnis.

Dies spiegelt sich in der Liste der Lieblingswerke, wobei die genannten Titel (wie die meisten anderen) Romane sind, die verfilmt worden bzw. digital-elektronisch verfügbar sind. Darunter werden nur sieben Gedicht(bänd)e genannt. Drei politisch-ideologische und populär- bzw. pseudowissenschaftliche Titel ergänzen die Liste.




**Grafik 3:** Türkisches Lieblingswerk der Studierenden

Zur Begründung geben die Befragten die *gefühlsansprechende* und *schön-erzählerische Beschaffenheit* des jeweiligen Werkes (je zu 15 % + 3 % *fließend/erzählerisch*) an, wobei die stilistisch-thematische Ästhetik (*wirkungsvoll* zu 10 %; *gefällt mir* zu 5 %; *hinreißend* zu 5 %) weiter differenziert wird (s. Grafik 3). Das Thema allgemein spielt (insgesamt zu 10 %) eine große Rolle, aber die Palette der thematisch genannten Bereiche wie „*historisch, realistisch, interessant, patriotisch*" vermitteln den Eindruck, dass das Gefallen an der Realität und dem Patriotismus nicht zu unterschätzen ist, zu dem die moralische Erbauung und Belehrung (insgesamt zu 10 %) eine entsprechende Basis bildet.

### *2.3 Deutsche LieblingsautorInnen und -werke mit Begründungen*

Bei den deutschen LieblingsautorInnen[6] der Befragten rückt Stefan Zweig deutlich in den Vordergrund, vielleicht weil ab 2013 mit dem Ablauf des Urheberrechts in kürzester Zeit fast alle seine Werke verfügbar waren (vgl. Coşan

6 Möglicherweise werden die deutschen AutorInnen meistens in türkischer Übersetzung gelesen.

2020: 266). Ihm folgen J.W. von Goethe und Franz Kafka in gleicher Rate zu 17 %, während Bertolt Brecht, Hermann Hesse und Adolf Hitler (!) mit je 4 % vertreten sind (s. Grafik 4). Interessant ist also neben der Tatsache, dass Studierende Hitler als Autor sehen,[7] auch, dass etwa 12 % der Befragten keinen Namen und zwei Studierende die Amerikaner David Baldacci und Harlan Coben als deutsche Autoren nennen.




**Grafik 4:** Deutsche/r LieblingsautorIn der Studierenden

Mit den deutschen Lieblingswerken sieht es wie folgt aus: Der obigen Grafik entsprechend ist Zweig mit sechs Werken vertreten (unter anderen *Angst* zu 15 %; *Schach[novelle]* zu 8 %; *Phantastische Nacht* zu 3 %). Ihm folgen Kafka mit 3, Brecht mit 2 und Goethe, Dürrenmatt, Hesse, Schiller, Die Brüder Grimm, Böll, Löffler, Marx, Hitler mit je einem Titel. Goethes einziger Roman auf der Liste *„Die Leiden des jungen Werthers“* (15 %) und Kafkas *„Verwandlung“* (10 %) schneiden deutlich besser ab als die einzelnen Werke anderer AutorInnen. Abgesehen von zwei amerikanischen Romanen (*„One Summer“* in türk. Übers. von Baldacci und *„Ich finde dich“* von Coben in dt. Übers.), die fehl am Platz sind, können 12 % der Befragten überhaupt kein Werk nennen.

7 In absoluten Zahlen waren das nur zwei Studierende, und man kann über ihre Beweggründe spekulieren in der Bandbreite von „Unkenntnis“ bis „Provokation“.




**Grafik 5:** Begründung des deutschen Lieblingswerkes

Während 15 % keine Begründung angeben, sind das *Thema* zu 14 % und die *Erzählweise* zu 10 % führend, gefolgt von *Gefallen* (8 %), die *Interessantheit* (7 %), *der Name der AutorInnen* selbst (7 %) und *Gefühlserregung* (5 %). Den Faktor des Erzählens (so unterschiedlich das in Formulierung auch sein mag: *schöner Erzählstil*: 5 %; *spannend*: 7 %; *hinreißend*: 3 %; *Thema und Erzählweise*: 3 % und die *Wirkung*: 3 %) bzw. die narrativen Besonderheiten des Werkes insgesamt mit 30 % kann man schlussfolgernd als bestimmend für seine Beliebtheit ansehen. Es ist noch auffallend, dass die Form bzw. *Gattung* des *deutschen* Werkes (3 %) und *Mitteilung* (2 %) wenig in Frage und *moralische Belehrung* überhaupt nicht in Erwähnung kommt (s. Grafik 5).

## 3. *Zur poetologischen Wahrnehmung der Studierenden*

### *3.1 Lieblingsgattung*

Mit einem Anteil von 31 % nimmt die Lyrik den größten Raum im poetologischen Erlebnis türkischer Studierender ein, wenn man drei Formulierungen zur Lieblingsgattung (Lyrik: etwa 2 %, lyrisch: 17 %, Gedicht: 12 %) zusammen nimmt. Die offensichtlich epischen Angaben (Roman: etwa 12 %; kriminal: 5 %; Epik: 3 %; Novelle: 2 %) machen insgesamt einen 22-prozentigen Anteil aus, dem mit 3 % das Theater folgt. Die *Abenteuerdichtung* könnte ruhig der Epik zugehörig angesehen werden, während andere thematischen Zuordnungen wie *romantisch, pastoral, didaktisch und psychologisch*

vorübergehend unberücksichtigt bleiben müssen. Zum Schluss dieses Kapitels sollte darauf hingewiesen werden, dass ein Großteil der Befragten (etwa 29 %) überraschenderweise keine Gattungsbezeichnung nannte (s. Grafik 6).




**Grafik 6:** Poetologische Lieblingsgattung

### *3.2 Lieblingsautor*

Da auf die Frage nach den poetologischen LieblingsautorInnen etwa 34 % der Studierenden keine Antwort gaben, ist anzunehmen, dass sie wahrscheinlich keine Ahnung von dem Begriff „poetologisch" haben. Aus Vorsicht oder Angst vor einer falschen Antwort wollten sie die Frage wohl lieber unbeantwortet lassen. Die übrigen Befragten gaben überwiegend türkische (ausschließlich männliche) Lyriker an, wobei vor allem Cemal Süreya mit einer zweistelligen Prozent-Quote (10 %) besser als alle anderen abschneidet (s. Grafik 7).




**Grafik 7:** Poetologischer Lieblingsautor

Ihm folgen Necip Fazıl, Attila İlhan und Cahit Zarifoğlu mit je 3 %, während andere bis auf William Shakespeare (3 %) nur mit einem Mal vertreten sind. Jenseits der Lyrik fallen vor allem vier amerikanische Romanschriftsteller und ein russischer Autor auf. Interessant ist noch, dass eine Person die Frage mit einem Werktitel beantwortete, nämlich mit *Schachnovelle*, die selbstverständlich auf den Namen von Stefan Zweig schließen lässt.

### *3.3 Begründungen*

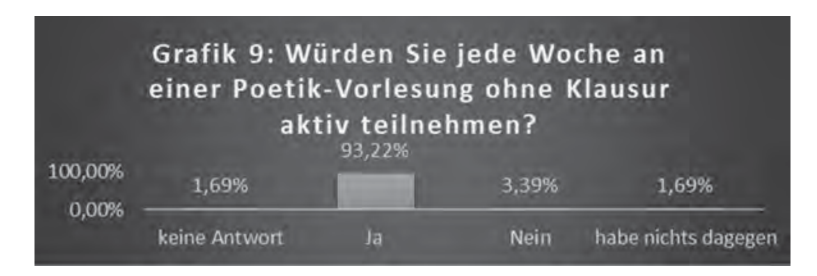
Auch die Frage nach dem Grund ihrer Wahl der LieblingsautorInnen ließen 23 Befragte (fast die Hälfte der Befragten zu etwa 39 %) unbeantwortet, weil die Begründung ihnen vielleicht nichts sagt. Die Begründungen *Gedicht* (8 %), *Liebe zur Lyrik* (5 %), *Lyrik und Thema* (3 %), *Lyrik und schönes Erzählen* (3,39 %), *spricht das Gefühl an* (5 %) und *Thema* (etwa 7 %) stimmen mit dem Ergebnis der Grafik 9 („was ist ihre poetologische Lieblingsgattung?“) überein, so dass sie alle zusammen einen 32 prozentigen Anteil ausmachen (s. Grafik 8).




**Grafik 8:** Begründung des poetologischen Lieblingsautors

## *4. Zum Bedarf einer Poetik-Vorlesung ohne Klausur*

Diese Frage beabsichtigt, zu erfahren, ob bei den befragten Studierenden ein Wunsch nach einer freiwillig zu besuchenden Poetik-Vorlesung im Curriculum besteht. Wie aus der grafischen Darstellung der entsprechenden Antworten ersichtlich ist, stimmt die überwältigende Mehrheit der Befragten (93 %) vorbehaltlos der gefragten/projizierten Poetik-Veranstaltung zu, nur 3 % lehnt den Vorschlag ab und 2 % hat nichts dagegen einzuwenden (s. Grafik 9).




**Grafik 9:** Teilnahmewunsch an einer Poetik-Vorlesung

Bezüglich des Umfangs schlägt fast die Hälfte der Befragten (39 %) pro Woche zwei Stunden vor, ein Drittel (20 %) eine Stunde, knapp ein Drittel (15 %) drei Stunden und eine 5-prozentige Gruppe hat keine Idee (s. Grafik 10).




**Grafik 10:** Dauer der erwünschten Veranstaltung

Zur intendierten Motivation für eine solche Poetik-Vorlesung ohne Klausur hat sich herausgestellt, dass die Befragten zunächst ihre *persönliche Entfaltung* (28 %), die in ähnlichen Begründungen wie *horizonteröffnend* (etwa 7 %) *Selbstvertrauen stärkend* (etwa 7 %) und *motivierend* (5 %) ebenso erkennbar ist, und dann die *Nützlichkeit* (etwa 22 %) in den Vordergrund stellen. Sicher würde die Realisierung eines solchen Projektes außer den genannten Erwartungen auch zur *Lesefertigkeit* (5 %), zur *Ausspannung* (5 %), zur *Belebung des Alten*, zur *literarischen*, *künstlerischen* und *moralischen Bildung* sowie zum *Sprachlernen* und *Ausruhen* einen beachtlichen Beitrag leisten (s. Grafik 11).




**Grafik 11:** Begründung des Teilnahmewunsches

## *5. Fazit*

Unter den genannten LieblingsautorInnen der Studierenden ist es auffallend, dass sie eher multimedial bekannt sind oder deren Werke durch spätere Verfilmung der breiten Bevölkerung zugänglich gemacht worden sind.

Die Frage nach dem Grund der Beliebtheit der Werke lässt sich überwiegend durch den Hinweis auf die erzählerische Ästhetik beantworten, wobei in Bezug auf türkische Werke die *Realitätsnähe*, *Historismus und Patriotismus* bzw. *moralische Erbauung* zählen, die bei der Beliebtheit der deutschen Werke gar nicht angesprochen werden. Aufgrund der deutschen epischen Werke, die die Befragten als Lieblingswerk genannt haben, lässt sich das durch die Frage nach der Lieblingsgattung ermittelte Ergebnis (vgl. Grafik 9), dass türkische Studierende Lyrik mögen, nicht nachvollziehen. Dem Anschein nach ist die Mehrheit (30 %) Lyrikliebhaber, ein Viertel (22 %) Epik-Leser. Dramatik findet sehr wenig Beachtung (3 %). Die Erklärung, warum einer als Lieblingsautor bezeichnet wird, ist bei 32 % der Befragten eindeutig klar: weil er Lyriker/lyrisch ist. Daraus kann man meines Erachtens eine wegweisende Anleitung gewinnen, zumal in der Türkei die Lyrik die am wenigsten benutzte Textgattung ist (vgl. Ünal 2018: 63).

Zum Schluss lässt sich Folgendes resümieren: Es besteht eine große Lücke im Poetologie-Verständnis der Studierenden, die sowohl in ihrem biografischen Hintergrund (andere Vorbedingungen für ihr Leben und ihre Ausbildung) als auch im normalen Alltag (andere Lesegewohnheiten) begründet sein kann, die aber im Nachhinein zu beheben ist. Im Falle medialer Bereicherung mit literarischen Erlebnissen zeigen die lebensbedingt Benachteiligten

sich doch offen für eine freie Entfaltung ihrer Persönlichkeit, solange sie die Möglichkeit dazu finden. Im Bewusstsein, dass die Poetik/Poetologie „Kunst" ist und den Lernenden nicht immer als „Vorschrift" entgegengesetzt werden muss, sollte Studierenden die Gelegenheit angeboten werden, sich zu entwickeln. In dem Sinne stimme ich Holzapfels Meinung völlig zu: „Der Lehrende wird eher ‚Wege' aufzuzeigen haben, als Vorschriften zu machen, der Lernende wird eher versuchen müssen, sich mit Entdeckerfreude Kenntnisse in Sprache und Literatur anzueignen, weniger als auf ‚gute Noten' zu schielen." (Flohr/Holzapfel 2020: 148) Letztendlich möchte ich hier vorschlagen: 1) Im DaF-Unterricht sollte mehr Lyrik eingesetzt werden, weil Studierende sie mehr als andere Gattungen mögen. 2) In den auslandsgermanistischen Instituten sollte eine Poetik-Vorlesung (von 2 bis 3 Stunden) eingeführt werden, damit die Beteiligten Literatur vor/lesen bzw. vorgelesen bekommen, gegenseitig Literatur und Meinung austauschen, gegebenenfalls Autoren kennenlernen können.

## *Bibliographie*

Arslan Çavuşoğlu, Ayşe/Tepebaşılı, Fatih (2020): Der Einfluss der Eingestuften Texte im Hinblick des Gemeinsamen Europäischen Referenzrahmens auf die Student*innenleistungen und die Nachhaltigkeit des Gelernten. In: *Studien zur deutschen Sprache und Literatur*, (43), S. 129–154. DOI: 10.26650/sdsl2020-0005.

Coşan, Leyla (2020): Die Rezeption Stefan Zweigs in der Türkei. In: Öztürk, Ali Osman/ Sakallı, Cemal/ Öncü, Mehmet Tahir (Hrsg.): *Rezeption der deutschsprachigen Literatur in der Türkei I*. Berlin: Logos Verlag, S. 265–289.

Flohr, Doris / Holzapfel, Otto (2020): Poetologie im Lehrplan des Germanistik-Studiums. In: *Diyalog. Interkulturelle Zeitschrift Für Germanistik*, 8 (1), S. 136–149. DOI: 10.37583/diyalog.759432.

Nünning, Ansgar (1997): Literatur ist, wenn das Lesen wieder Spaß macht! In: *Der Fremdsprachliche Unterricht Englisch*, 1997/3, S. 4–12.

Özyer, Nuran (2020). Die Rezeption der deutschsprachigen Literatur in Vorlesungen. In: Öztürk, Ali Osman/Sakallı, Cemal/Öncü, Mehmet Tahir (Hrsg.): *Rezeption der deutschsprachigen Literatur in der Türkei II*, Berlin: Logos Verlag, S. 15–20 (= Germanistik in der Türkei, Bd. 9).

Ünal, D. Çiğdem (2010): *Die Arbeit mit Literatur im Fach Deutsch als Fremdsprache. Neue Ansätze mit Unterrichtsentwürfen*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.

Ünal, D. Çiğdem (2018): Yüksek Edebiyattan Yığın Edebiyatına – Alman Dili Eğitimi Ana Bilim Dallarında Edebi Metin Seçimi ve Kanonlaşma Üzerine Bir İnceleme. In: Öztürk, Ali Osman/Ünal, Dalım Çiğdem/Ünal, Kaya

(Hrsg.): *Hiciv, Yığın ve Göçmen Edebiyatı Uzmanı, Prof. Dr. Yüksel Baypınar Armağanı*. İstanbul: Hiper Yayın, S. 53–79.

Wiater, Werner (2002): Neue Anforderungen an das Lernen in der Schule. In: Preiß, Christine/Wahler, Peter (Hrsg.): *Schule zwischen Lehrplan und Lebenswelt*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

# Transkulturalität in literarischen Texten im Unterricht für Deutsch als Fremdsprache – Theorie und Praxis unter Berücksichtigung des bulgarischen Bildungskontextes

Elena Savova (Sofia)

**Abstract:** Im Beitrag wird die transkulturell geprägte deutschsprachige Literatur in Bezug auf ihr ästhetisches und didaktisches Potenzial für den Unterricht für Deutsch als Fremdsprache untersucht. Schlussfolgerungen über ihren Einsatz im bulgarischen Bildungskontext werden aufgrund von theoretischen Überlegungen, Lehrmittel- bzw. Lehrplananalyse und einer empirischen Untersuchung gezogen.

**Keywords:** Transkulturalität, Literaturdidaktik, DaF-Unterricht, Bildung.

## *1. Einleitung: Inter- bzw. Transkulturalität und DaF-Unterricht*

Der Fremdsprachenunterricht wird als „transkultureller Erfahrungsort“ aufgefasst (vgl. Ehlich & Foschi Albert 2015), an dem eine flexible und weltoffene kommunikative Handlungsfähigkeit im Kontext des „globalen Lernens“ (vgl. Hille 2015: 88) auszubauen ist. Die Vermittlung dieser Kompetenz wird als eine „Erweiterung des interkulturellen Lernens“ (Hille 2015: 88) betrachtet. Dies setzt ein integratives und komplementäres Verständnis über „Inter-“ und „Transkulturalität“ voraus, das auch in dem vorliegenden Beitrag vertreten wird.

Der Begriff „Transkulturalität“, der durch das Bestreben gekennzeichnet ist, „die Kultur jenseits des Gegensatzes zwischen Eigenkultur und Fremdkultur zu denken“ (Welsch, zit. nach Esselborn 2010: 284), lässt sich mit der Auffassung über Interkulturalität als ein Paradigma verbinden, das die „Vielfalt der Kulturen“ als „Bereicherung und Quelle der Erkenntnis“ (Wierlacher 2003: 13) begreift und das Eigene und Fremde im dynamischen „Wechseltausch“ und „Zusammenspiel“ von Perspektiven jenseits der „Verabsolutierung von Gegensätzen“ (Wierlacher 2003: 22) betrachtet. Daher beziehen sich Trans- und Interkulturalität als konzeptuelle Größen teilweise auf die gleichen ontologischen und konzeptuellen Phänomene (vgl. z.B. Esselborn 2010: 282–283; Rösch 2010: 1575; Hille 2015: 92; Stolarczyk-Gembiak 2015: 188 ff.).

Demnach kann die transkulturell geprägte Literatur durch die ursprünglich für die „interkulturelle Literatur“ entworfene Definition charakterisiert

werden bzw. als „eine Literatur [. . .], die im Einflussbereich verschiedener Kulturen und Literaturen entstanden und auf diese durch Übernahmen, Austausch, Mischung usw. bezogen ist“ (Esselborn 2010: 282–283; vgl. auch Cerri 2011: 391–392). Ihre Merkmale äußern sich in jeweils unterschiedlichen sprachlichen, ästhetischen, biografischen, thematischen Aspekten in der „Migrations-“ und Minderheitenliteratur, in der postkolonialen (hybriden) Literatur und in Werken deutschsprachiger Autoren. Verflechtungen, Zusammenflüsse, Multiperspektivität und Grenzüberschreitungen können dabei Autorenbiografien, literarische Handlungsorte, Figuren, Sujets und Identitätskonstruktionen im Hintergrund von „Migrations- und Globalisierungsprozessen der Gegenwart“ (Rösch 2010: 1574) kennzeichnen.

Die Sprache der inter- bzw. transkulturellen Literatur weist verschiedene Formen der Poetizität und Hybridität auf: Mehrsprachigkeit, Sprachreflexionen, (interlinguale) Wortneuschöpfungen, fremd-, trans- oder auch interkulturell geprägte Metaphorik, Bildhaftigkeit, Humor, Verstöße gegen die deutsche Grammatik, Nutzung von Ethnolekten (Rösch 2010: 1574–1575), literarische Virtuosität (Utri 2010: 283) und Bezüge auf deutschsprachige Traditionen (Stolarczyk-Gembiak 2015: 198).

Aufgrund der genannten Eigenschaften wird inter- bzw. transkulturell geprägte Literatur für den „Schulunterricht Deutsch und DaZ“ bzw. für die Zwecke einer „interkulturellen Erziehung“ als pädagogisch relevant anerkannt.

> Sie kann [. . .] einen wichtigen Beitrag zur gesellschaftlichen Wahrnehmung und Reflexion der Situation der Minderheiten und der Mehrheit in einer multiethnischen Gesellschaft leisten, sie kann für Fremdheitserfahrungen sensibilisieren, nationale Identität und kulturelle Homogenität durch Dezentralisierung problematisieren, transkulturelle Lebensentwürfe und Identitäten vorführen, interkulturelle Kompetenz und aktive Toleranz fördern und zu einem neuen ‚Kosmopolitismus‘ [. . .] beitragen (Esselborn 2010: 294).

Dieses Potenzial ist mit der „Persönlichkeitsbildung im globalen Kontext“ (Hille 2015: 86 ff.) als Ziel des transkulturell orientierten DaF-Unterrichts vergleich- und vereinbar. Daran anknüpfend lassen sich auch engere fremdsprachen- bzw. literaturdidaktische Lernziele festlegen:

- Befähigung zum flexiblen und offenen Umgang mit sprachlicher und kulturgeprägter Diversität und Vielschichtigkeit (vgl. Riedner & Dobstadt 2011: 8);
- Entwicklung der Lese- und Verstehensfähigkeit;
- Erweiterung der landeskundlichen Kompetenz (vgl. Rösch 2010: 1575–1576);
- Erweiterung der Sprach- bzw. Sprachhandlungskompetenz durch:

  - Reflexion über den grammatischen und poetischen Gebrauch des Deutschen als Fremdsprache (vgl. Utri 2010: 283);
  - Anregung zu eigener schriftlicher und mündlicher Sprachproduktion (vgl. Utri 2010: 283);
  - Herstellung interlingualer Bezüge (Rösch 2010: 1575);
- Erweiterung des kulturellen und literarischen Horizonts (Utri 2010: 283).

## *2. Transkulturell geprägte literarische Texte in methodisch-didaktischer Literatur und Textsammlungen für den DaF-Unterricht*

Im Folgenden wird die Umsetzung der genannten Lehr- und Lernziele in der methodischen bzw. didaktischen Literatur und in Textsammlungen der letzten Jahrzehnte – ohne Anspruch auf Vollständigkeit – ermittelt.

Die durch den kommunikativen Ansatz und die Rezeptionsästhetik beeinflussten Textsammlungen der 80-er Jahre dienen primär der Nutzung der Texte zur Entwicklung des Leseverstehens und als Sprech- bzw. Schreibanlass. Einige der Didaktisierungsvorschläge aus dieser Generation behandeln Werke deutschsprachiger Autoren, die Gastarbeiterschicksal, Fremdenfeindlichkeit und Vorurteile thematisieren (Franz Josef Degenhardt, „Tonio Schiavo", Willi Fährmann, „Spaghettifresser" in Kaminski 1984: 77 f., 159 f.; Peter Härtling, „Ben liebt Anna" in Helmling & Wackwitz 1986: 26 f.[1]).

Einen Schritt weiter geht der didaktische Entwurf zum Gedicht „Deutsch für Ausländer" von Ute Erb (van Eunen u.a. 1990: 124–125). Die Aufgaben zum Entdecken von Kontrasten und verschiedenen Interpretationen sensibilisieren die Lernenden nicht nur für das Schicksal der Flüchtlinge, sondern auch für die grammatischen und poetischen Mittel seiner Darstellung.

Manche literaturdidaktisch bzw. landeskundlich bezogene Publikationen und Textsammlungen seit der ersten Hälfte der 90-er Jahre zeugen von einer vom interkulturellen Paradigma beeinflussten Text- und Themenwahl. Die dabei immer deutlicher bevorzugten handlungs- und produktionsorientierten Verfahren (kreatives Schreiben, Pantomimen- und Rollenspiele, Projektarbeit u.a.) leisten einen Beitrag insbesondere zur Förderung affektiver Lernprozesse und Lernziele (Perspektivenwechsel, Empathie, Toleranz, Abbau von Vorurteilen; vgl. die Didaktisierung zu einem Auszug aus „Wir leben im Verborgenen" von Ceija Stojka in: Fritz et al. 1993: 44, die methodisch-didaktischen Überlegungen zum Gedicht „Neue Umwelt" von Aysel Ösakın, in: Bischof et al. 1999: 118–119).

1 Werke, die den hier zitierten Fachbüchern und Textsammlungen entnommen sind, sind im Literaturverzeichnis nicht aufgeführt.

Die Förderung des ästhetischen Umgangs mit Transkulturalität durch produktionsorientierte Aufgaben demonstriert der Entwurf zum Gedicht „avenidas“ von Eugen Gomringer (Wicke 2012: 10–11). Die spielerische Sprachanalyse bzw. Reproduktion der Struktur des anderssprachigen Textes mit farbigen Kärtchen und das generative Schreiben sensibilisieren für das Zusammenspiel sprachübergreifender und sprachspezifischer poetischer Mittel (Wortkonstellation, Wiederholung, Steigerung, Assonanzen u.a.).

Die Auseinandersetzung mit „komplexeren“ Formen ästhetischer, sprach- und kulturbedingter und -übergreifender „Andersheit“ erhält in der aktuellen „Didaktik der Literarizität“ eine neue Qualität. Die methodischen Vorschläge zu dem Gedicht „Kein Sand im Rad der Zeit“ von Zehra Çirak (Spekulieren über das Ende des Textes, Lesetheater, Perspektivenwechsel) und dem literarischen Essay „Das Fremde aus der Dose“ von Yoko Tawada (Bildeinstieg, Brainstorming, gesteuertes Lesergespräch, Schreiben, Arbeit mit zusätzlichen Materialien) regen zur Entdeckung des „spielerischen und verfremdenden Potenzials des Literarischen“ an und eröffnen somit – entsprechend den in Punkt 1 des vorliegenden Beitrags genannten Zielsetzungen – „neue Erfahrungs- und Erkenntnismöglichkeiten“ im Umgang mit Translingualität, Transmedialität und Transkulturalität (vgl. Riedner & Dobstadt 2017: 70).

Zwei Bücher aus Österreich schenken der Transkulturalität besondere Beachtung. Anhand von Texten und Hintergrundinformationen führt das erste in die „Literatur der Minderheiten (slowenische Literatur [. . .], kroatische Literatur [. . .], Literatur der Roma und Sinti [. . .])“ ein (Gollner 1999: 225–233). Das zweite stellt „Migrationsliteratur“ mithilfe von methodischen Überlegungen und kommentierten Lektüreempfehlungen (u.a. über Werke von Wladimir Kaminer, Radek Knapp, Rafik Schami) vor (vgl. Koppensteiner & Schwarz 2012: 154–156).

## 3. *Transkulturalität im bulgarischen Bildungskontext*

### *3.1 Germanistik*

In der bulgarischen germanistischen Literaturwissenschaft ist Transkulturalität ein etabliertes Thema. Behandelt werden z.B. Transnationalisierung, kollektives Gedächtnis, Vergangenheitsbewältigung u.a. (vgl. Arnaudova 2019). Anhand von Texten von Autoren mit Migrationshintergrund (darunter auch bulgarischer Herkunft) werden Phänomene wie Fremdheit, Existenz im Zusammenfluss der Kulturen, historisches Gedächtnis, „Außensicht“ auf die bulgarische Geschichte und Kultur und Sprache erarbeitet (vgl. Boycheva 2020). An einigen Universitäten werden fächerübergreifende

Lehrveranstaltungen zur Vermittlung interkultureller Kompetenz angeboten und Lehrwerke entwickelt. Die von den bulgarischen Wissenschaftler*innen herausgearbeiteten Schlussfolgerungen und Konzepte wären didaktisch weiter zu operationalisieren.

### *3.2 Schulbildung*

#### *3.2.1 Bildungsstandards*[2]

In den schulischen Bildungsstandards für den allgemeinbildenden Fremdsprachenunterricht werden als Lernziele die Entwicklung interkultureller Kompetenzen bzw. die Vorbereitung der Heranwachsenden auf ein Leben und Handeln unter den Bedingungen sprachlicher und kultureller Vielfalt festgehalten. Die Richtlinien für den profilierten[3] Fremdsprachenunterricht formulieren diese Zielsetzungen detaillierter, z.B. Abbau von kulturellen Stereotypen oder Vermittlung von Toleranz und Respekt gegenüber kulturellen Unterschieden und Spezifika. Die zu Beginn des vorliegenden Beitrags beschriebenen Lehr- und Erziehungsziele sind mit den Zielen des DaF-Unterrichts im bulgarischen Bildungskontext völlig vereinbar.

#### *3.2.2 Lehrpläne und Lehrwerke*

In den Lehrplänen für den allgemeinbildenden Fremdsprachenunterricht finden sich kaum Lektüreempfehlungen. Die – vor allem „globalen" oder „regionalisierten" – Lehrwerke, die für den Einsatz im Schulsystem zugelassen sind, behandeln kaum oder nur vereinzelt transkulturell geprägte Texte.

Die Lehrpläne für den profilierten Fremdsprachenunterricht weisen u. a. auf Themen und Texte hin, die für Transkulturalität sensibilisieren: z.B. Lessings „Ringparabel" und Auszüge aus Remarques „Drei Kameraden" bei der Behandlung des Themas „Toleranz", die von dem deutsch-bulgarischen Autor Dimiter Inkiow neu erzählten Fabeln Aesops im Rahmen des Themenbereichs „Sprachliches und kulturelles Erbe", Isolde Heynes „Yildiz heißt Stern" (in Auszügen) und Dimitrè Dinevs Erzählung „Ein Licht über dem Kopf" beim Erarbeiten des Themas „Nationale Identität und Globalisierung".

2 Die entsprechenden Verordnungen, Lehrpläne und Lehrwerkslisten sind auf der Seite des Bildungsministeriums veröffentlicht: https://www.mon.bg/bg/1 [20.10.2021].

3 Mit vertiefter Kompetenzentwicklung in der zweiten Gymnasialstufe.

### *3.2.3 Die Perspektive der Lehrenden und Lernenden*

Um die Relevanz der transkulturell geprägten deutschsprachigen Literatur aus der Perspektive der am Unterricht Beteiligten empirisch zu ermitteln, wurde eine Online-Befragung durchgeführt, an der sich freiwillig 27 Lehrer*innen und 35 Schüler*innen der bulgarischen Gymnasialklassen mit intensivem bzw. erweitertem und mit profiliertem DaF-Unterricht beteiligten. Der Fragebogen (in bulgarischer Sprache) wurde aufgrund von Kategorien entwickelt, die aus den oben aufgeführten Überlegungen und Analysen abgeleitet worden waren.

Die Befragten sollten auch zu vier deutschsprachigen Texten Stellung nehmen, die die Schüler*innen durch neue Inhalte, ästhetische Verfremdung und Identifikationsangebote zum Umgang mit der darin behandelten transkulturellen Problematik anregen sollten. Wladimir Kaminers Erzählung „Deutsch für Anfänger" käme diesen Anforderungen durch den reflektierenden und humorvollen Umgang mit dem Phänomen „Fremdsprachigkeit" entgegen. Das Gedicht von Zehra Çirak „Kein Sand im Rad der Zeit" lässt „Fremdenfeindlichkeit", „Gewalt" und „Angst" mithilfe von Gleichklang, Rhythmus, Steigerung und Spiel mit den Leseerwartungen erfahren. Yoko Tawadas scharfe Beobachtungen und manchmal surrealistische Metaphorik in „Das Fremde aus der Dose" sensibilisieren für Phänomene des Nicht- oder Anders-Verstehens, zugleich aber entwirft der Text auch Möglichkeiten des Zusammenlebens und Kommunizierens trotz oder gerade wegen unterschiedlicher kultureller Hintergründe und Lebenssituationen. Der Auszug von Radek Knapps „Herrn Kukas Empfehlungen" sollte zum Nachdenken über verschiedene Perspektiven auf die Zielkultur anregen.

Im Folgenden werden die Ergebnisse der Befragung grafisch dargestellt (alle Angaben in Prozent) und besprochen.

Die meisten Schüler*innen sind 15 oder 16 (58,8 %) und 17 oder 18 (35,3 %) Jahre alt. Die Mehrheit von ihnen hat nicht besonders reiche Erfahrungen in einer multikulturellen bzw. durch die Globalisierung geprägten Umgebung, ist jedoch gegenüber Fremdem und Neuem aufgeschlossen (Abbildung 1). Dies lässt auf Bedarf und Potenzial für die Entwicklung inter- bzw. transkultureller Kompetenzen schließen.



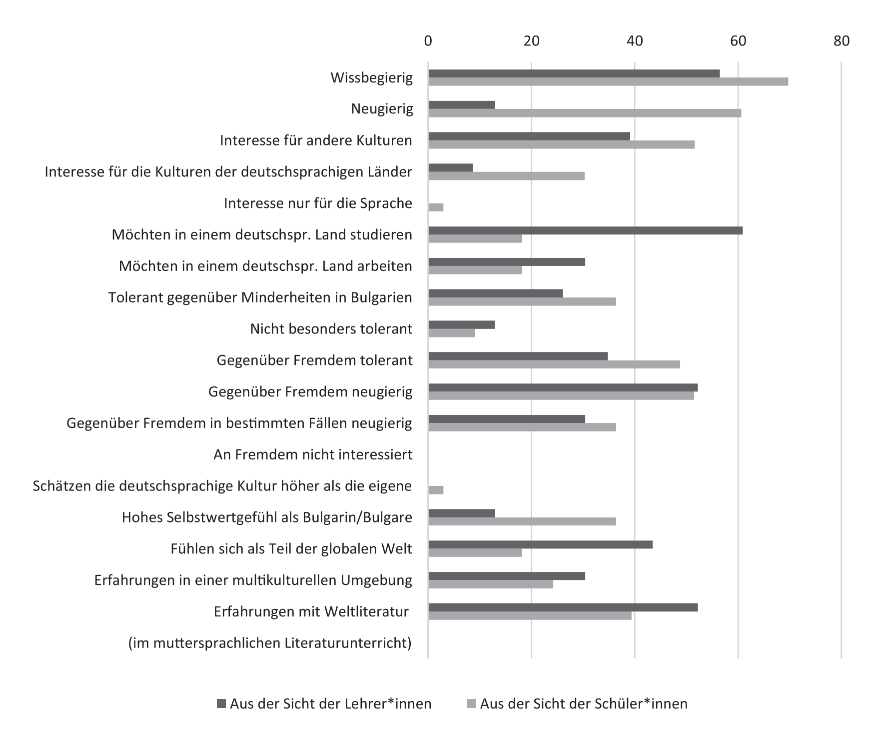
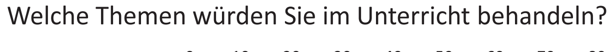




**Abb. 1**

Unter den zu diesem Ziel angebotenen Texten wird, deutlicher von den Lehrer*innen, aber auch von den Schüler*innen, „Deutsch für Anfänger" von Wladimir Kaminer bevorzugt. Als Grund dafür wurden das vertraute Thema und seine Behandlung aus neuer Perspektive genannt. Auch die anderen Werke erfreuen sich einer Aufmerksamkeit. In den 37 freien Begründungen für eine jede Textwahl kommt am häufigsten das Lexem „interessant" (17 Mal) vor. Die Lehrer*innen betonen noch die Sprachqualität und die Verständlichkeit der Texte, ihr Potenzial als Diskussionsanlass und ihren Beitrag zur Bereicherung der Sprachkultur und zur Förderung der „emotionalen Intelligenz, Toleranz, Empathie, Weltoffenheit und Annahme von Unterschieden".

Die Meinungen der beiden Gruppen über die im Fragebogen vorgeschlagenen unterrichtsrelevanten Themen (Abbildung 2) zeugen von einem Interesse an inter- bzw. transkulturellen Erfahrungen und Kommunikation, ohne dass Negatives wie z.B. Fremdenfeindlichkeit in den Vordergrund gestellt wird.



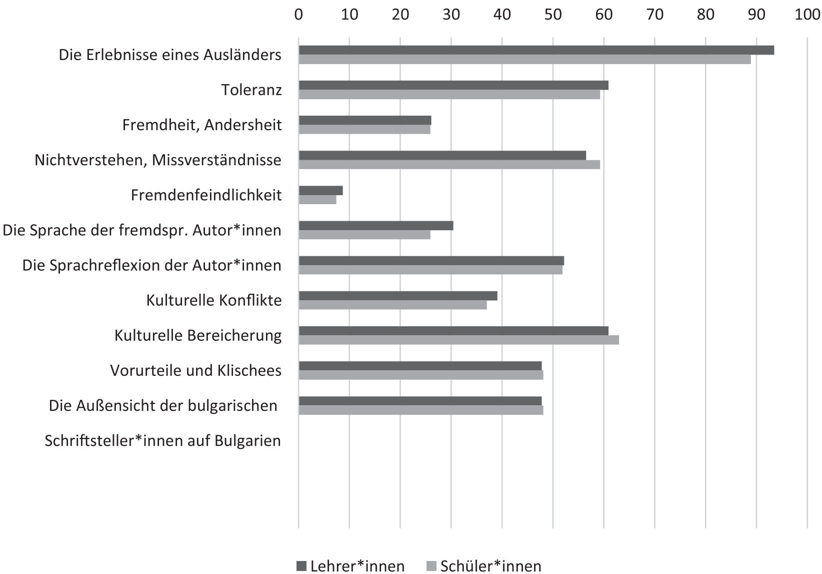




**Abb. 2**

Im Einklang mit den oben aufgeführten Antworten stehen die Vorstellungen der Befragten über mögliche Lernziele und Potenziale des Einsatzes transkulturell geprägter literarischer Texte im DaF-Unterricht (Abbildung 3). Mehr als die Hälfte der Lehrer*innen bzw. Schüler*innen nennt in diesem Zusammenhang die Entwicklung der Sprachkompetenz.

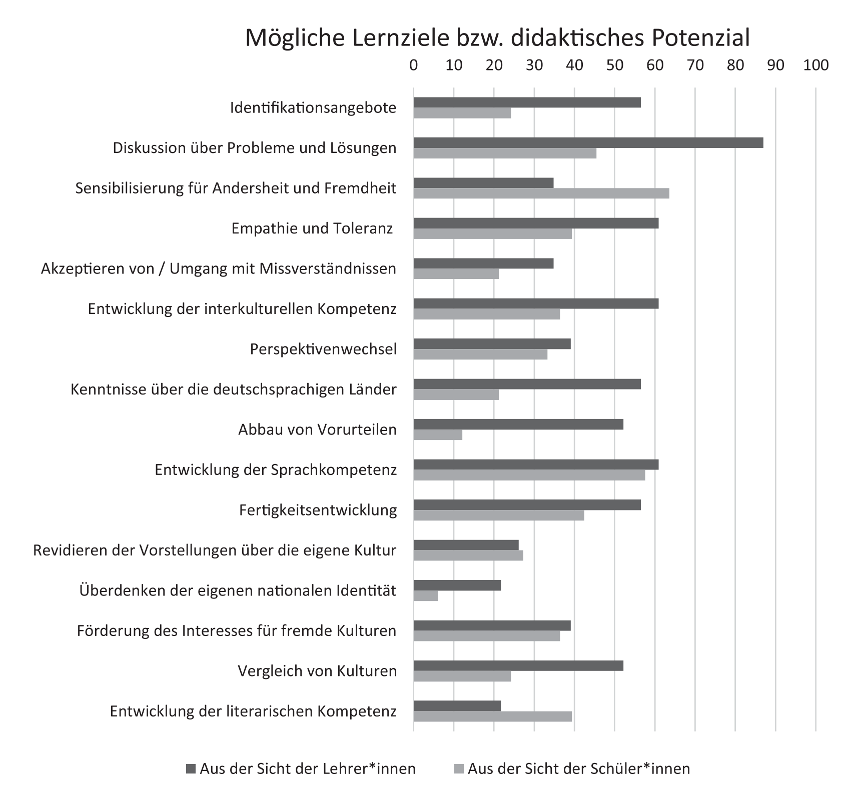



**Abb. 3**

Aus der Sicht der „neu- und wissbegierigen" Schüler*innen sollen die Texte aber auch für Fremdheit und Andersheit sensibilisieren, aus der Sicht der meisten Lehrer*innen vor allem zum Sprechen und Diskutieren anregen. Sich der Bildungsstandards und -aufgaben bewusst, nennt mehr als die Hälfte der Lehrer*innen auch die interkulturelle Kompetenz als wichtiges Unterrichtsziel.

## *4. Fazit*

Die deutschsprachige, transkulturell geprägte Literatur kommt mit ihrem didaktischen Potenzial den Zielsetzungen des DaF-Unterrichts in Bulgarien entgegen. Die Inhalte und Verfahren ihres Einsatzes lassen sich aufgrund von Konzepten der DaF-Literaturdidaktik aus den deutschsprachigen Ländern

und der bulgarischen Germanistik sowie von Erfahrungen der bulgarischen Lehrkräfte erarbeiten. Im Hinblick auf die gegenwärtigen Prozesse kultureller Kontakte und Grenzüberschreitungen wären die oben umrissenen Ansätze auch in anderen Ländern bzw. Bildungskontexten relevant. Transkulturalität ist für jeden weltoffenen Unterricht für Deutsch als Fremdsprache ein fruchtbares Paradigma.

## *Bibliographie*

Arnaudova, Svetlana (2019): Vergangenheitsbewältigung und Identitätskonstruktion im Roman von Saša Stanišić „Wie der Soldat das Grammofon repariert". In: Baltes-Löhr, Christel/Kory, Beate Petra/ Şandor, Gabriela (Hrsg.): *Auswanderung und Identität. Erfahrungen von Exil, Flucht und Migration in der deutschsprachigen Literatur*. Bielefeld: transcript, S. 39–55.

Bischof, Monika/Kessling, Viola/Krechel, Rüdiger (1999): Unter Mitarbeit von Swantje Ehlers und Herrad Messe. *Landeskunde und Literaturdidaktik*. Berlin u.a.: Langenscheidt.

Boycheva, Shezhana (2020): *Das Eigene und das Fremde in einer Welt der Vielfalt. Interkulturalität und „Bildung"*. Shumen: Universitätsverlag „Episkop Konstantin Preslavski" (in bulgarischer Sprache).

Cerri, Chiara (2011): Mut zur interkulturellen Literatur im DaF-Unterricht. In: *Info DaF*, 38 (4), S. 391–413.

Dobstadt, Michael/Riedner Renate (2011): Fremdsprache Literatur – Neue Konzepte zur Arbeit mit Literatur im Fremdsprachenunterricht. In: *Fremdsprache Deutsch*, 44, S. 5–14.

Dobstadt, Michael; Riedner, Renate (Hrsg.) (2017): *Literatur Lesen Lernen. Lesewerkstatt Deutsch 2*. Von Nikolaus Euba und Charlotte Warner. Stuttgart: Ernst Klett.

Ehlich, Konrad; Foschi Albert, Marina (Hrsg.) (2015): *Deutsch als Fremdsprache als transkultureller Erfahrungsraum. Zur Konzeptentwicklung eines Faches Sprach-Vermittlungen*, Bd. 15, Münster, New York: Waxmann.

Esselborn, Karl (2010): *Interkulturelle Literaturvermittlung zwischen didaktischer Theorie und Praxis*. München: iudicium.

van Eunen, Kees/Moreau, Jacques/de Nys, Filip/Wildenbeest, May (1990): *Lesebogen*. Berlin u.a.: Langenscheidt.

Fritz, Thomas/Hirtenlehner, Maria/Paula, Andreas (1993): *Lesen ist mehr. Ein Lese- und Arbeitsbuch aus Österreich. Ein Buch für Deutschlernende*. Wien: Braumüller.

Gollner, Helmut (1999): *Österreichische Literatur der 2. Republik. Materialien zur österreichischen Landeskunde für den Unterricht DaF*. Bd. 12: Literatur. Wien: Jugend & Volk.

Helmling, Brigitte; Wackwitz, Gustav (1986): *Literatur im Deutschunterricht am Beispiel von narrativen Texten*. München: Goethe-Institut.

Hille, Almut (2015): Vom schrägen zum globalen Blick. Literarische Lektüren im Unterricht Deutsch als Fremdsprache. In: Ehlich, Konrad/Foschi Albert, Marina (Hrsg.): *Deutsch als Fremdsprache als transkultureller Erfahrungsraum. Zur Konzeptentwicklung eines Faches Sprach-Vermittlungen*, Bd. 15, Münster, New York: Waxmann, S. 85–97.

Kaminer, Wladimir (2006): Deutsch für Anfänger. In: Ders. *Ich mache mir Sorgen, Mama*. München: Goldmann, S. 6–10.

Kaminski, Diethelm (1984): *Literarische Texte in der Unterrichtspraxis II. Eine Beispielsammlung von Diethelm Kaminski*. München: Goethe-Institut.

Knapp, Radek (1999): *Herrn Kukas Empfehlungen*. München: Piper Verlag.

Koppensteiner, Jürgen/Schwarz, Evelin (2012): *Literatur im DaF/DaZ-Unterricht. Eine Einführung in Theorie und Praxis*. Wien: praesens.

Rösch, Heidi (2010): Migrationsliteratur im Deutsch als Fremd- und Zweitsprache-Unterricht. In: Krumm, Hans-Jürgen; Fandrych, Christian; Hufeisen, Britta & Riemer, Claudia (Hrsg.): *Deutsch als Fremd- und Zweitsprache. Ein internationales Handbuch*. 2. Halbband. Berlin/ New York: De Gruyter.

Stolarczyk-Gembiak, Anna (2015): Migrationsliteratur als transkulturelle und transnationale „andere Literatur“ oder „neue Weltliteratur“? Der Forschungsstand. In: *Koniner Sprachstudien*, KSJ 3 (2). S. 187–201.

Utri, Reinhold (2010): Migrantenliteratur im DaF-Unterricht: Potential für das interkulturelle Lernen. In: *Lingwistyka Stosowana / Applied Linguistics / Angewandte Linguistik* Nr. 3, S. 279–290.

Wicke, Rainer E. (2012): *Zwischendurch mal… Gedichte*: Niveau A1–C1. Ismaning: Hueber.

Wierlacher, Alois (2003): Interkulturelle Germanistik. Zu ihrer Geschichte und Theorie. Mit einer Forschungsbibliografie. In: Wierlacher, Alois; Bogner, Andrea (Hrsg.): *Handbuch interkulturelle Germanistik.* Stuttgart/ Weimar: Metzler. S. 1–47.

# Kulturelle und didaktische Potenziale lyrischer Texte in gegenwärtigen DaF-Lehrwerken

Mukkader Seyhan Yücel (Edirne)

**Abstract:** Der Beitrag bezweckt anhand von Analysen gegenwärtiger DaF-Lehrwerke in verschiedenen Sprachniveaus, den Stellenwert, die Bedeutung und die Auffassung von lyrischen Texten darzustellen. In dieser Hinsicht werden lyrische Texte in DaF-Lehrwerken im kulturellen und didaktischen Kontext analysiert und diskutiert. Dabei geht es gleichzeitig darum, herauszuarbeiten, anhand welcher Anweisungen, Aufgaben oder Sozialformen der Umgang mit kulturellen Gegebenheiten von lyrischen Texten in DaF-Lehrwerken eingesetzt wird.

**Keywords:** DaF-Lehrwerke, lyrische Texte, kulturelle und didaktische Potenziale.

## *1. Einleitung*

Lehrwerke für Fremdsprachen müssen sich an die gegenwärtigen Entwicklungen und Herausforderungen des Fremdsprachenunterrichts halten, damit sie ihre Ziele implementieren und die Interessen der Adressatengruppen berücksichtigen können. Bei Lehrwerken im Bereich Deutsch als Fremdsprache werden mehrere Intentionen verfolgt, wobei der Aufbau und die Schulung der rezeptiven und produktiven Fertigkeiten im Hinblick auf den gemeinsamen europäischen Referenzrahmen ausschlaggebend sind. Texte im DaF-Unterricht und diesbezüglich in DaF-Lehrwerken zeigen im fremdsprachlichen Deutschunterricht mehrere Eigenschaften auf:

- Texte entwickeln die Lese- und Schreibkompetenz der Lernenden,
- Texte dienen dazu, sprachliche und kulturelle Informationen zu vermitteln,
- Texte können den Wortschatz der Lernenden erweitern und entwickeln und die Aussprache schulen,
- Verschiedenen Aufgaben und Übungen zu Texten können Lese-, Schreib-, Hör- und Seh-Hörfertigkeiten der Lernenden entfalten,
- Texte fördern kritisches Denken und Motivation,
- Texte können zur Unterhaltung dienen,
- Texte bieten einen breiten kommunikativen, kulturellen, sprachlichen und pragmatischen Handlungsraum an,

– Texte helfen Lernenden, Sprach- und Ausdrucksmöglichkeiten zu bereichern

Unter den verschiedenen Textsorten nehmen lyrische Texte im DaF-Unterricht mit ihren spezifischen Merkmalen eine relevante Bedeutung ein. Inwieweit lyrische Texte in gegenwärtigen DaF-Lehrwerken zugänglich sind und welche kulturellen und didaktischen Potenziale sie beinhalten, ist die Ausgangsfrage der folgenden Studie, die zunächst die Eigenschaften und die Relevanz lyrischer Texte und deren Bedeutung im fremdsprachlichen Deutschunterricht fokussiert. Darauf aufbauend werden lyrische Texte in unterschiedlichen DaF-Lehrwerken im Kontext der erwähnten Ziele analysiert und dargestellt. Zuletzt werden die Ergebnisse der Analyse im Hinblick auf die aktuellen Forschungserkenntnisse zum fremdsprachlichen Deutschunterricht zur Diskussion gestellt.

## 2. *Lyrische Texte: Funktionen, Eigenschaften und Stellenwert im DaF-Unterricht*

Lyrik ist als literarische Gattung mit ihren spezifischen sprachlichen Merkmalen, d.h. vor allem Verse, Strophen, Rhythmus durch Metren und Reimschemata, sprachliche Ausgestaltung und Stilmittel, bekannt. Die Ausdrucksform und die Darstellung von Empfindungen und Erlebnissen sind weitere Eigenheiten lyrischer Texte, für die zudem die Verknüpfung von Form und Inhalt spezifisch ist. Die Sprache wird auf besondere Weise eingesetzt, um den Inhalt auszudrücken. Somit kann man anhand lyrischer Texte unterschiedliche Ausdrucksmöglichkeiten erkennen und schulen. Der Inhalt, die Struktur und die sprachliche Gestaltung sind für die Interpretation relevant. Dabei können DaF-Lernenden von ihren eigenen Erfahrungen und Kenntnissen profitieren und ihre Gefühle, Gedanken und Wahrnehmungen entfalten und reflektieren.

Lyrik umfasst von der Vergangenheit bis zur Gegenwart ein breites Spektrum an Textsorten: Elegien, Epigramme, Gedichte, Haikus, Konkrete Poesie, Lieder, Madrigale, Oden, Poesiefilme, Rap-Texte, Rondell, Slam Poetry, Sonette usw. Dementsprechend besteht beim Umgang mit lyrischen Texten im fremdsprachlichen Deutschunterricht ein Reichtum an didaktisch-methodischen Verfahren bzw. mehrdimensionalen Annäherungsweisen (Vgl. Jazbek 2004; Lampimg 2008; Radvan 2011; Schamm 2008; Vladu 2008; Wampfler 2007). Im fremdsprachlichen Deutschunterricht können bezogen auf die Lernziele vielfältige und motivierende Aufgaben/Aktivitäten und adressatengruppen- und niveauorientierte, methodische Verfahren eingesetzt werden. In dieser Hinsicht betont Radvan (2011: 22–27), dass sich

die sprachlichen und literarischen Kompetenzen der Lernenden durch einen handlungs- und produktionsorientierten Literaturunterricht weiterentwickeln können. Schamm (2008) zeigt mit seiner Studie auf, wie Studierende anhand von lyrischen Texten im universitären DaF-Unterricht in Brasilien mit Rezitation und szenischem Spiel ihre interkulturellen Perspektiven erweitern. Samide (2020: 176–177) plädiert dafür, dass lyrische Texte als Bestandteil des DaF-Unterrichts betrachtet werden sollten. Anhand von Unterrichtsbeispielen und Didaktisierungsvorschlägen an der Universität Ljubljana konstatiert sie Folgendes: „Indem Lernende auf die Eigenarten poetischer Texte reagieren, ihren Blick für Ambivalenzen und Mehrdeutigkeiten sowie die Poetizität von Sprache öffnen, werden sie zu ästhetisch kritischen Beobachtern der eigenen Wirklichkeit und lernen, die Welt mit anderen Augen zu sehen.“ (Samide 2020: 177)

Lyrische Texte bieten vielfältiges Potenzial für den fremdsprachlichen Deutschunterricht. Bedenkt man, dass wir heute in einer medien- und technologiefokussierten Welt leben, so verändern sich auch die Ausbreitung und Verwendung lyrischer Texte. Anders (2021:10) hebt hervor, dass lyrische Texte schon immer eine intermediale Tendenz besitzen.

> Lyrische Texte sind also nicht nur Buchgedichte, sondern auch Lieder und Lyrikinszenierungen, die mit anderen Medien in enger Beziehung stehen können – und diese erreichen dank Computer, Internet, DVD und Live-Events deutlich mehr Rezipienten – auch international – als Printprodukte. Außerdem sind die Möglichkeiten für das verlagsunabhängige Veröffentlichen von eigenen Gedichten gestiegen, z.B. durch Online-Foren, Online-Magazine oder durch die Poetry-Slam-Szene und Lesebühnen (Anders 2021:10).

Mit alltäglichen Texten bzw. Texten wie Berichten, Rezepten, E-Mails oder Nachrichten der Alltagskultur, die auf den kommunikativen Aspekt des Sprachgebrauchs zielen, können Perspektivenvielfalt und Mehrdeutigkeit nur bis zu einem gewissen Grad entfaltet werden. Lehrwerke sind mit ihren sprachlichen und kulturellen Tendenzen für den DaF-Unterricht unentbehrlich. Texte, Themen, Situationen, Visualität, Wortschatz, Fertigkeiten, Übungen, Aufgaben, Redemittel, kulturelle Darstellungen und Grammatik sind relevante Einheiten in DaF-Lehrwerken, die je nach Ziel, Niveau und Adressatengruppe mit methodisch-didaktischen Prinzipien miteinander verflochten und reflektiert werden. Bedenkt man, dass in der Regel der DaF-Unterricht nicht in einer deutschsprachigen Umgebung erfolgt, bieten Texte in DaF-Lehrwerken ausschlaggebende sprachliche und kulturelle Zugänge zur Fremdsprache Deutsch.

## *3. Kulturelle und didaktische Potenziale lyrischer Texte in gegenwärtigen DaF-Lehrwerken*

Bekanntlich werden in DaF-Lehrwerken Texte, Themen, Inhalte und Aktivitäten unter Berücksichtigung der Kannbeschreibungen des Gemeinsamen europäischen Referenzrahmens (2001) festgelegt. Bis zu dessen revidierten Begleitband wurden literarische Texte erst ab dem Niveau B2 bzw. ab einem fortgeschrittenen B1-Niveau angeführt. Allerdings wurden beim revidierten Begleitband 3 neue Skalen für kreative Texte und Literatur berücksichtigt, welche wie folgt determiniert werden: „Lesen als Freizeitbeschäftigung", „Persönliche Reaktion auf kreative Texte" und „Analyse und Kritik kreativer Texte" (Europarat 2020: 28).

Infolgedessen werden zu dem erwähnten Kontext unter dem Titel „Mediation" Deskriptionen und Kannbeschreibungen festgelegt, wobei der Umgang mit literarischen Texten schon auf Niveau A2 anfängt. Die Listen zu den Deskriptoren sind sicherlich Leitlinien für DaF-Lehrwerke, jedoch keine absoluten Instrumente. Angesichts dieser Tendenzen wird im Folgenden der kulturelle und didaktische Stellenwert der lyrischen Texte in unterschiedlichen DaF-Lehrwerken analysiert. Bei den Auswahlkriterien wurden folgende Aspekte berücksichtigt: DaF-Lehrwerke,

- die weltweit bekannt und aktuell sind,
- die verschiedene Adressantegruppen und Niveaus ansprechen und
- die in der Deutschlehrerausbildung der erziehungswissenschaftlichen Fakultät an der Universität Trakya hinsichtlich verschiedener Kriterienraster im Seminar „Lehrwerkanalyse" analysiert werden bzw. wurden.

Für die erwähnte Intention wurden insgesamt zwölf unterschiedliche DaF-Lehrwerke in Betracht gezogen: zwei für Kinder, drei für Jugendliche und sieben für Erwachsene. Nur sieben dieser zwölf Lehrwerke beinhalten lyrische Texte, die Gegenstand der folgenden Analyse sind.

## *4. Auswertungsergebnisse der analysierten DaF-Lehrwerke*

### *DaF- Lehrwerke für Kinder: Der Grüne Max Neu 1 und Planetino 1A1*

Die Lehrwerkreihe der Grüne Max Neu wurde für neun- bis zwölfjährige Kinder konzipiert. Im Lehrbuch sind 13 lyrische Texte enthalten, die sich hauptsächlich aus Liedern und Gedichten zusammensetzen. Analysiert man die Aufgaben zu den lyrischen Texten ist zu erkennen, dass das Hören mit

Liedern und Gedichten trainiert, das Mitsingen bevorzugt, das Mitmachen mit Gesten geschult und die Aussprache mit Imitation geübt wird. Des Weiteren wird anhand einiger Lieder die Aufmerksamkeit auf verschiedene kulturelle Gegebenheiten gelenkt. Mit dem Liedtext „Alle sind verschieden" (Lehrbuch: 62) werden z.B. einerseits die Aussprache, der Wortschatz, der Rhythmus und die Satzmelodie geübt und anderseits wird die kulturelle Perspektive auf Verschiedenheit als Normalfall aufgezeigt. Im Lehrerhandbuch werden abwechslungsreiche Aufgaben und Übungen zu den lyrischen Texten formuliert, die vom Hören und Lesen lyrischer Texte bis hin zum eigenständigen Schreiben einzelner Strophen und einer anschließender Tonaufnahme der von den Kindern eingesprochenen Strophen reichen. Zu Gedichten und Liedern wie „Herbst", „Martinstag", „Es war eine Mutter", „Regenbogen" und „Advent" (Lehrbuch: 87–97) werden unterschiedliche und kindgemäße Aktivitäten und Aufgabenformuliert, mit dem Ziel, dass die Kinder verschiedene Gedichte kennenlernen, Wörter und Satzintonationen richtig aussprechen, Gedichte aufsagen, Lieder mitsingen und global und selektiv die Gedichte und Lieder verstehen. Die Texte tragen dazu bei, dass die Kinder Verständnis und Toleranz gegenüber anderen Nationalitäten und Kulturen entwickeln.

Das Lehrwerk Planetino 1 richtet sich an acht- bis elfjährige Kinder und die in ihm enthaltenen lyrischen Texte sind auf sieben Lieder begrenzt. Aufgaben und Aktivitäten zu den Liedern (Kursbuch: 38; 54; 69) sind z.B. das Hören und Mitsingen von Liedern, das Lesen von Strophen, das Lernen von Wörtern in Paaren, das Singen von Playback-Fassungen oder Übungen zum Wortschatz. Die anderen vier Lieder (Kursbuch: 85–92) sind als separate Lektion ohne didaktisch-methodische Hinweise im Kursbuch des Lehrwerks integriert. Feste des deutschsprachigen Raums werden in Form von Liedern als landeskundliche Informationen skizziert und mit Fotos und Bastelaktivitäten unterstützt. Die Schüler*innen sollen somit die Erfahrung machen, was Kinder im deutschsprachigen Raum an den wichtigsten Festen singen und basteln.

*DaF-Lehrwerke für Jugendliche*

Bezogen auf die DaF-Lehrwerke für Jugendliche wurden drei Lehrwerkreihen im Niveau A1–B1 untersucht, nur ein Lehrwerk beinhaltet lyrische Texte. Das Lehrwerk „Ideen 3" für das Niveau B1 enthält im Kursbuch einen Liedtext, ein Liebesgedicht und Auszüge aus einem Rock- und Hip-Hop-Lied. Hinsichtlich des ersten Liedtextes (Kursbuch: 41) hören und lesen die Schüler*innen das Lied und lösen dabei zwei Aufgaben, die zur Verstehensleistung führen. Die zwei aufeinanderfolgenden Liebesgedichte „Ohne dich" und „Du", sollen die Lernenden zuerst hören und danach lesen (Kursbuch: 57). Daraufhin folgt die Aufgabe, dass die Schüler*innen sich äußern und begründen sollen, wie

sie ihre Notizen zu den Gedichten empfinden und welches Gedicht sie als das optimistischere interpretieren würden. Neben den Ausschnitten aus Rock- und Hip-Hop-Liedern lernen die Kinder den Musiker „Falco“ und die Band „Die Toten Hosen“ kennen. Zuerst wird die Frage gestellt, welche Musikrichtungen diese Künstler vertreten und was typisch für ihre Liedtexte ist. Die Schüler*innen sollen danach die Auszüge der Lieder lesen und hören und ihre Meinungen begründen, welches Lied zu welchem Sänger passt.

*DaF-Lehrwerke für Erwachsene: Studio 21; Berliner Platz Neu 4, B2, Mittelpunkt Neu B2*

Das Lehrwerk Studio 21 im Niveau A1 enthält insgesamt sieben lyrische Texte: fünf Gedichte und zwei Liedtexte. Drei Gedichte wurden an den Magazinseiten platziert. Im Kursbuch werden für diese Gedichte keine Aufgaben oder Hinweise gegeben, jedoch werden im Lehrerhandbuch kreative Didaktisierungsvorschläge zu den Gedichten angeboten. Das Gedicht „Ich habe keine Zeit“ im Kursbuch (96) soll nur angehört und gelesen werden. Ebenso wird bezüglich des Gedichts „Lichtung“ (Kursbuch: 150) vermerkt, dass Lernende das Gedicht hören und nachsprechen sollen. Den Liedtext „Alle sind verschieden“ (Kursbuch: 168) sollen die Lernenden vorerst lesen und hören und anschließend sollen sie selbst ein Wörternetz zum Thema Urlaub erstellen. Eine ähnliche Aufgabenstellung wird für das Lied „Welche Farbe hat die Welt“ formuliert (Kursbuch: 209). Zuletzt wird im Kursbuch (224) von den Lernenden verlangt, dass sie mit den angegebenen Akkusativpronomen selber ein Gedicht schreiben sollen. Das Lehrwerk Studio 21 im Niveau B1 beinhaltet nur einen lyrischen Text. Das Gedicht „Hat alles seine Zeit“ (Kursbuches: 19) sollen die Lernenden zuerst hören und danach leise mitlesen. Im Lehrerhandbuch werden für die Bearbeitung des Gedichts zusätzliche Aktivitäten erwähnt.

Das Lehrwerk Berliner Platz Neu 4 im Niveau B2 richtet sich an Erwachsene und Jugendliche ab 16 Jahren. Auf den Seiten 76–77 sind fünf Gedichte mit der Überschrift „Schenk dir“ zu finden. Nach dem Lesen und Hören werden den Lernenden verschiedene Fragen gestellt und sie sollen ihre Meinung äußern und begründen. Demzufolge fokussieren sich die Übungen auf Artikulation und Betonung. Eine andere Aufgabe ist, dass die Lernenden ein Lieblingsgedicht aus ihrer eigenen Sprache in den Unterricht mitbringen und vortragen sollen. Im Lehrerhandbuch (60) wird zusätzlich der Hinweis gemacht, dass Lyrik in der deutschen Literatur eine große Bedeutung hat und Lehrpersonen auf der Internetseite www.deutschelyrik.de detaillierte Informationen bekommen können. Weiterführend werden im Kursbuch (148) verschiedene Herzbilder visualisiert. Anhand verschiedener Anweisungen werden Lernende aufgefordert, selbst ein Elfchen zu schreiben. Mit dieser

Aufgabe wird bezweckt, dass die Lernenden ihre Gedanken und Gefühle in dieser pädagogischen Form kreativ darstellen bzw. aufschreiben können.

Mittelpunkt Neu B2 ist ein DaF-Lehrwerk für Fortgeschrittene. Insgesamt sind 17 lyrische Texte im Band B2 vorhanden. Zusammengefasst gibt es im Lehrwerk 15 Gedichte, ein Rap-Lied und einen Song-Text. Gleich am Anfang des Kapitels wird ersichtlich, dass das Thema Urlaub mit literarischen Texten bearbeitet wird. Zu dem Gedicht von Peter Reik sollen Lernende nach dem Lesen und Sprechen über das Gedicht, ihre Meinung äußern und begründen, in welcher Situation der Autor spricht, was die letzte Strophe bedeuten kann und was das Thema ist. Daraufhin sollen Lernende ihr eigenes Gedicht schreiben. Der zweite lyrische Text ist ein Rap-Song. Die Lernenden sollen nach dem Hören und Lesen eines Auszugs aus dem Songtext über das Thema „Außenseiter" sprechen. Die Aufmerksamkeit der Lernenden wird gleichermaßen auf den Refrain gelenkt. Zum Gedicht ‚zwei Sesselwerden Aufgaben und Diskussionen zur Bedeutungserschließung durchgeführt. Kreative Aufgaben für die Lernenden sind das Hineinversetzen in die Rolle des Autors, das Malen eines Bildes zum Gedicht „zwei Sessel" und das Schreiben eines eigenen Gedichts zu einem persönlichen Gegenstand. Das nächste Gedicht ist Lessings „Lob die Faulheit". Die Fragen zu diesem Gedicht konzentrieren sich sowohl auf die Form und als auch auf den Inhalt des Gedichts. Des Weiterem wird in der achten Lektion mit dem Gedicht „Noch einmal: Mein Körper" gefragt, welches Verhältnis der Dichter zu seinem Körper ausdrückt. Ergänzend wird die Biographie des Dichters angegeben. Anschließend wird die Frage gestellt, wie der Dichter sich literarisch mit seiner Krankheit auseinandersetzt. Nach dem Lesen des Gedichts „Was es ist" sollen die Lernenden in Gruppen besprechen, was die einzelnen Stimmen sagen. Auf den Seiten 128–129 werden zehn Gedichtauszüge zum Thema Natur/Jahreszeiten präsentiert. Anhand verschiedener Aufgaben und Sozialformen, setzen sich die Lernenden mit diesen Gedichten vielseitig auseinander. Zuletzt werden mit einem Songtext Gegensätze erarbeitet und in einer Gruppenarbeit wird geübt, wie Gedanken und Gefühle ausgedrückt werden können.

## 5. *Allgemeiner Ausblick*

Die Analysen können folgendermaßen rekapituliert werden. Dem kulturellen und didaktischen Potenzial lyrischer Texte in DaF-Lehrwerken für Kinder wird schon im Anfängerniveau ein hoher Wert beigemessen. Handlungsorientierte und fertigkeitsintegrative Aktivitäten zu Gedichten, Liedern und Reimen sorgen für ein spielerisches und freudvolles Lernen. Somit werden die Aussprache, der Rhythmus und die Wort- und Satzmelodie geübt. Diese

Aspekte sind einerseits das Ziel des kindgemäßen Ansatzes und anderseits eine relevante Eigenschaft lyrischer Texte. Das kulturelle Potenzial der Gedichte und Lieder in DaF-Lehrwerken für Kinder besteht darin, dass anhand dieser literarischen Texte eine Sensibilität gegenüber anderer Kulturen hervorgerufen wird. Die Kinder lernen Verschiedenheit als Normalität kennen. Somit können sie schon im jungen Alter kulturelles Denken entwickeln, andere Sichtweisen anerkennen und Werte wie Akzeptanz, Offenheit und Respekt kennenlernen.

Bezüglich der analysierten DaF-Lehrwerke für Jugendliche ist festzustellen, dass das Anfängerniveau keinen oder einen sehr geringen Platz für lyrische Texte lässt. Lyrische Texte können Jugendlichen einen bedeutsamen Zugang zum Reflektieren und zur Entwicklung des kreativen und kulturellen Denkens ermöglichen. Jugendliche benötigen diese Fähigkeiten zur Bewältigung der Anforderungen in dieser Entwicklungsphase. Anders (2021) bemerkt dazu, dass für lyrische Texte bzw. für den poetischen Reiz im Deutschunterricht Popsongs, Slam Poetry, die Vielfalt audiovisueller Medien wie Lyrikverfilmungen, Podcasts oder Hörbücher eine wirksame und kulturreflektierende Praxis darstellen können. Anhand multimedialer und praxiserprobter Unterrichtsvorschläge zeigt Anders (2021) in ihrer umfangreichen Publikation auf, wie Lyrik interkulturelle Perspektiven aufzeigen und wie im Unterricht durch Lyrik der Zugang zu Medien bzw. zu intermedialen Tendenzen eröffnet werden kann. Wünschenswert wäre es, diese Perspektiven gleichfalls auf DaF-Lehrwerke für Jugendliche zu beziehen.

Die analysierten DaF-Lehrwerke für Erwachsene können hinsichtlich der lyrischen Texte keine einheitlichen Ergebnisse liefern. Während bei einer Lehrwerkreihe im Niveau A1 mehrere lyrische Texte implementiert sind, wird im Niveau B1 des gleichen Lehrwerks den lyrischen Texten eine sehr geringe Bedeutung zugewiesen. Ab dem Niveau B2 ist zu erkennen, dass anhand der Gedichte und Lieder nicht nur das Lesen und Hören trainiert wird, sondern auch die Produktion lyrischer Texte (Schreiben von Gedichten) geschult wird. Die Eigenschaften der lyrischen Texte werden in diesen Lehrwerken als kulturelles und didaktisches Potenzial gebraucht, indem die Lernenden sich mit der Form und dem Inhalt auseinandersetzen. Aufgaben, wie das Vorstellen von Gedichten in der eigenen Sprache, zielen auf die Förderung des kulturellen Denkens ab. Die Vielfalt der Aufgaben und Sozialformen zu den lyrischen Texten zeigt auf, dass den Lernenden ein großer Interpretationsspielraum gegeben wird, der das kreative und kulturelle Denken und Handeln fördern und weiterentwickeln kann.

Die Analyseergebnisse hinsichtlich des Stellenwerts der lyrischen Texte in den hier vorgestellten DaF-Lehrwerken können zwar nicht für alle DaF-Lehrwerke verallgemeinert werden. Ersichtlich ist aber, dass das Niveau kein ausschlaggebender Maßstab für den Einsatz lyrischer Texte

in DaF-Lehrwerken ist. Schon im Anfängerniveau für DaF-Lehrwerke für Kinder ist zu erkennen, welche Relevanz lyrische Texte erhalten können. Festzustellen ist, dass es viele Argumente für den Einsatz lyrischer Texte in DaF-Lehrwerken gibt. Nach Ziegler können die gleichen lyrischen Texte bzw. Gedichte auf verschiedenen Niveaus mit unterschiedlichen Aspekten hervorgehoben und behandelt werden (Ziegler 2013: 97). Die Analyse hat zudem verdeutlicht, dass die im Lehrwerk integrierten Anweisungen, Aufgaben, Übungen und Sozialformen ausschlaggebende Annährungsformen an lyrische Texte sind, die die Basis für die kulturellen und didaktischen Potenziale der lyrischen Texte bilden.

Ein weiteres Resultat dieser Analyse ist, dass in allen untersuchten DaF-Lehrwerken keine Vielfalt von Textsorten im Hinblick auf lyrische Texte vorhanden ist. Neben Liedern, Rap-Texten oder Auszügen aus Liedern nehmen hauptsächlich Gedichte ihren Platz in den analysierten Lehrwerken ein. Wünschenswert wäre es, eine Vielfalt lyrischer Texte begleitet von variationsreichen handlungs- und produktionsorientierten Aufgaben in DaF-Lehrwerken vorzufinden. So könnte das Potenzial der Mehrdeutigkeit lyrischer Texte ausgeschöpft werden.

Abschießend ist zu bemerken, dass es die Aufgabe der Verlage von DaF-Lehrwerken ist, die Lehrwerke nach dem revidierten Begleitband des Gemeinsamen europäischen Referenzrahmens zu aktualisieren. Denn dieser weist darauf hin, dass die persönlichen Reaktionen zu kreativen und literarischen Texten, das Ausdrücken von Gefühlen und Emotionen und das Beziehen von eigenen Erfahrungen auf Aspekte des Werks relevant sind (2020: 127). Eben diese Eigenschaften und Ziele können anhand lyrischer Texte gefördert und realisiert werden. Wie auch Samide betont, ist die Lyrik für den DaF-Unterricht besonders sinnvoll, „weil sie Lernende mit anderen, bisher unbekannten und ungewohnten Perspektiven der Sprache konfrontiert“ (Samide 2020: 177).

## *Bibliographie*

Anders, Petra (2021): *Lyrische Texte im Deutschunterricht. Grundlagen, Methoden, multimediale Praxisvorschläge*. Seelze: Klett Kallmeyer.

Europarat (2001): *Gemeinsamer europäischer Referenzrahmen für Sprachen: lernen, lehren, beurteilen*. Berlin et al: Langenscheidt.

Europarat (2020): *Gemeinsamer europäischer Referenzrahmen für Sprachen: lernen, lehren, beurteilen*. Begleitband. Stuttgart, Ernst Klett Sprachen.

Jazbek, Saša (2004): Handlungs- und praxisorientierter Literaturunterricht oder wie man literarische Texte „knackt“. In: *Orbis Linguarum* 27, S. 209–215.

Lamping, Dieter (2008): *Moderne Lyrik*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Radwan, Suzan (2011): Lyrik der Neuen Subjektivität im fremdsprachlichen Deutschunterricht. In: *Fremdsprache Deutsch* 44, S. 22–27.
Samide, Irena (2020): Von Teichen zu Teebeuteln: literaturdidaktische Annäherungen an die gegenwärtige Lyrik. In: Hille, Almut/Völkel, Oliver Niels (Hrsg.) *Was zu beginnen nicht aufhört Facetten der Gegenwartsliteratur in der internationalen Germanistik und im Fach Deutsch als Fremdsprache*. München: Iudicium, S. 165–178.
Schamm, Christoph (2008): Das Projekt „Fünf lyrische Pantomimen". Ein Bericht über den Versuch, lyrische Texte und szenisches Gestalten in den DaF-Unterricht für brasilianische Studierende zu integrieren. In: *Info DaF* 35, S. 574–593.
Vladu, Daniela-Elena (2008) Lyrik an der Hochschule auf fortgeschrittener Sprachstufe: eine Übersetzungs-Schreibwerkstatt im DaF-Unterricht. In: *Neue Didaktik* 1, S. 101–108.
Wampfler, Philippe (2007): *Digitaler Deutschunterricht. Neue Medien produktiv einsetzen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
Ziegler, Katrin (2013): „Von der Muse geküsst" – Zum Umgang mit Lyrik in der Fremdsprache Deutsch. In: Michael, Dobstadt/ Michal, Dvoreckı/Eva, Mandl/ Grauben Navas de Pereira & Renate Riedner (Hrsg.). IDT 2013, *Konferenzbeiträge, Band 3.2, Kultur, Literatur, Landeskunde*, University press, Bozen.

## *Analysierte Lehrwerke*

Daniels, Albert/Köhl-Kuhn, Renate/Mautsch, Klaus F./Sander, Ilse/Tremp Soares, Heidrun (2016): *Mittelpunkt Neu B2,* (Lehrbuch/Arbeitsbuch). Stuttgart: Ernst Klett Sprachen.
Funk, Herrmann/Kuhn, Christina/Nielsen, Laura/Winzer-Kiontke, Britta (2015): *Studio 21 A1 & Studio 21 B1* (Deutschbuch/Unterrichtsvorbereitung). Berlin: Cornelsen.
Harst, Eva/Kaufmann, Susan Anna/ Pilaski, Margret/Rodi, Lutz/Rohrmann (2017): *Berliner Platz Neu 4, B2*, (Lehr- und Arbeitsbuch). München: Klett-Langenscheidt.
Kopp, Gabriele/Büttner, Siegfried/Alberti, Josef (2018): *Planetino 1* A1 (Kursrbuch/ Arbeitsbuch/Lehrerhandbuch). Ismaning: Hueber.
Krenn, Wilfried/Puchta, Herbert (2015): *Ideen 3 B1* (Kursbuch/Arbeitsbuch/Lehrerhandbuch). Ismaning: Hueber.
Krulak-Kampisty Elżbieta/Reitzig, Lidia/Endt, Ernst (2017): *Der Grüne Max Neu 1* (Lehrbuch/Arbeitsbuch/Lehrerhandbuch). München: Klett-Langenscheidt.

# Paul Celan weltweit. Zur internationalen Rezeption eines Jahrhundertdichters: Literatur, Philosophie, Gedächtniskultur

Herausgegeben von Andrei Corbea-Hoisie, Leonard Olschner, Dirk Weissmann

# Zur Einführung

Als Leiter der Sektion A23 hatten wir lange gehofft, den XIV. IVG-Kongress, nachdem er 2020 um ein Jahr verschoben wurde, doch noch in Palermo – in der einstigen Hauptstadt des letzten Stauferkaisers Friedrich des Zweiten – gemeinsam an Ort und Stelle erleben zu dürfen. Eine Hoffnung, die sicherlich von den bereits angefragten und angemeldeten Referenten geteilt wurde. Denn der Ort selbst – mit seiner wunderschönen Aussicht auf das Mittelmeer und besonders mit seiner kulturellen Symbolik als uralter Knotenpunkt des Nordens und des Südens, des Westens und des Ostens – wäre bestens geeignet gewesen, ein Thema wie jenes, das wir für unsere Sektion vorgeschlagen hatten, zu behandeln: „Paul Celan weltweit". *De arte venandi cum avibus* („Über die Kunst mit Vögeln zu jagen") hieß übrigens das Werk des im 13. Jahrhundert in Palermo ansässigen deutsch-römischen Herrschers – im übertragenen Sinne eine schöne und tiefgreifende Redefigur, die für die Poesie im allgemeinen stehen könnte.

Palermo hatte seit langem als Tagungsort für den im Fünfjahrestakt stattfindenden Kongress der Weltorganisation aller Germanisten festgestanden. Dass er zunächst 2020 stattfinden sollte, in dem Jahr, in dem man sich – nicht nur in den DACH-Ländern – dazu anschickte, Paul Celans und seines Werks zu gedenken – fünfzig Jahre nach seinem Tod und ein Jahrhundert nach seiner Geburt –, führte zu der Idee, sein Vermächtnis für die heutigen Leser, seine „Flaschenpost", wie er es 1958 in seiner *Bremer Rede* nannte, im Rahmen eines solchen Forums der weltweiten Fachgemeinschaft zu diskutieren. Im Anschluss an Celans Poetik – der in derselben Rede mit den Etymologien von „Gedenken", „Andenken", „denken" und „danken" spielt – hielten wir es für angebracht, einen passenden Diskussionsrahmen zu entwerfen, in dem unser „dankendes" und „dankbares" Verhältnis zum heute immer komplexer gewordenen Gedächtnisort Celan gemessen, geprüft, abgewägt und eventuell auch neu definiert werden sollte.

Anlässlich des Doppeljubiläums 2020 schien sich eine Bestandsaufnahme der weltweiten Wirkung des Jahrhundertdichters Paul Celan also geradezu aufzudrängen. Daher war es nur folgerichtig, dass der IVG-Vorstand von Anfang an unseren Vorschlag, Celan zum Thema einer speziellen Sektion des Kongresses zu bestimmen, als selbstverständlich betrachtete und ihm auf der Stelle zustimmte. Das lebhafte Echo des sogenannten *Call for Papers* in den weiten Kreisen unseres Faches auf vier Kontinenten hat uns in der Überzeugung bestätigt, dass es sich um den richtigen Augenblick und – warum

nicht? – auch um den richtigen Ort handelte, um den 1920 in Czernowitz 1920 geborenen und 1970 in Paris verstorbenen Dichter deutscher Sprache erneut in das gegenwärtige literaturwissenschaftliche Gespräch einzubringen.

Die akute Pandemie hat dem Celan-Jahr wie auch dem IVG-Kongress einen bösen Streich gespielt. Die 2020 unumgänglich gewordene Verschiebung der groß geplanten Veranstaltung hatte zur Folge, dass wir das Ziel, uns alle *in praesentia* 2021 in Palermo zu treffen, leider nicht erreichen konnten. Wir haben also schon im Vorfeld akzeptieren müssen, dass die Begegnung aufgrund der Zusammensetzung der Sektion nur online möglich sein würde und versucht, die bestmöglichen Rahmenbedingungen dafür zu schaffen. Selbstredend – wenn auch bedauerlicherweise – ist auf dem langen Weg dahin einiges aus der einstigen Begeisterung für den wissenschaftlichen Austausch verloren gegangen. Einige Kolleginnen und Kollegen mussten auf ihre Teilnahme oder eine Publikation ihres Beitrags verzichten, was wir, mit Blick auch auf die Hoffnung einer umfassenden Perspektive des Themas, sehr bedauern. Persönlich bedauern wir besonders die gesundheitlich bedingte Absage des Kollegen Wolfgang Emmerich, Autor grundlegender Bücher über Paul Celan. Wir erlauben uns hier aus seinem Schreiben von 8. Juni 2021 zu zitieren: „Ich wünsche Ihnen gutes Gelingen – und vielleicht darf ich abschließend mein *Ceterum censeo* aussprechen: Seit und nach 1970 hat es in deutscher Sprache keine Lyrikerin und keinen Lyriker mehr gegeben, die/der Gedichte auf dem von Celan gesetzten Niveau geschrieben hätte“.

„Celan weltweit“: das war unser Motto oder unser Anspruch. In der Tat waren während der drei Sektionstage zwanzig Referenten aus rund fünfzehn Ländern – von Japan bis nach Brasilien, von den USA bis nach Russland, von Skandinavien bis nach Südosteuropa und Israel – online zugeschaltet. Und schon diese Vielfalt spiegelt die thematische Bandbreite und die differenzierten Ansätze der Beiträge/r wider. Es ist eine Welt, auf der Celan die Mitte bildet, wo immer sich diese Mitte topographisch befinden mag. An diesen drei Tagen haben wir versucht, diese Mitte zu verorten in einem Geflecht von Ansätzen: Celans Werk, Gedächtniskultur, Rezeptionsprozesse und -formen sowie Interdisziplinarität. In diesem breiten Spektrum wurden naturgemäß zunächst länderspezifische Spezifika sichtbar. Mit z.T. sehr unterschiedlichen Temporalitäten, welche nicht nur auf kulturelle und literarische sondern nicht zuletzt auch auf politische Rahmenbedingungen zurückzuführen sind. Warum das Interesse plötzlich in Japan oder Brasilien, aber nicht in Land X oder Land Y? Besteht eine Offenheit für etwas, das in der beheimateten Kultur gleichsam gefehlt hat? Ist es – mit Celan zu sprechen – vielleicht „etwas Offenstehendes, Besetzbares“ (Büchner-Preis-Rede)? Aber es wurden daneben auch Modi der Rezeption beschrieben, die man als länder- und kulturübergreifende Konstanten beschreiben könnte. Dazu gehören neben dem Gedenken an die Vernichtung der europäischen Juden, die anhaltende Bedeutung philosophischer

Lektüren, sowie die Formen künstlerisch-produktiver Aneignung, die Celans Leben und Dichtung in einen intermedialen Raum einschreiben.

Diese intermediale Dimension darf sicherlich als eine der wichtigsten aktuellen Entwicklungen der internationales Celan- Rezeption bezeichnet werden. Daneben lässt sich unseres Erachtens eine Spannungslinie ausmachen zwischen dem grundlegenden Bemühen einerseits, Paul Celans Werk als Bestandteil einer weltweiten Gedächtniskultur für künftige Generationen präsent zu behalten und damit als unverzichtbares Zeugnis für die Nachwelt zu bewahren, und der Bedeutung produktiv-experimenteller Rezeptionsmodi andererseits, die in einer transformativen Aneignung Celans die eigentliche Möglichkeit einer fortwährenden Wirkung seiner Dichtung sehen.

Das internationale Interesse an Celan offenbart sich nicht zuletzt weltweit in den Übersetzungen in mittlerweile eine beträchtliche Anzahl von Sprachen, aber auch in der Lektüre und Integration von Celans Werk und Poetik in Werk und Poetik der Empfängerkultur. „Rezeption" ist Aufnahme, vielleicht Übernahme, Sich-aneignen, Sich-zu-eigen-machen, Entgegennehmen. Die Rezeption erweist sich aber als erst möglich, wenn die empfangende Kultur entsprechend offen und herangereift und neugierig ist, wenn eine Notwendigkeit entsteht – in unserem Fall: um Celan zu empfangen.

Auf diesem Weg gelangen wir zur Übersetzungsproblematik, die explizit oder implizit viele unserer Ansätzen und Bemühungen zu Grunde liegt: Das Übertragen, das Hinübertragen, die Umdichtung. Celans Übertragungen von Lyrik sind, wie wir wissen, Teil seines poetischen Werks. Beim Erscheinen wurden sie nicht nur als Maßstäbe gelobt und nachgeahmt, sondern nicht selten als fehlerhaft angesehen, weil sie nicht den normativen Erwartungen des Kritikers entsprachen. Aber: „Es gibt", schrieb Benjamin in seinem berühmten Aufsatz *Die Aufgabe des Übersetzers*, „eine Nachreife auch der festgelegten Worte". Er spricht sogar von der „Nachreife des fremden Wortes". Die Problematik des Übersetzens beschränkt sich ja nicht auf das System Ausgangssprache/Zielsprache. Viele andere Faktoren spielen dabei eine wichtige, sogar für das Fortleben der Kunstwerke lebenswichtige Rolle. In einem Brief an Gleb Struve von 29. Januar 1959 schrieb Celan selbst über die eigene Übersetzungspraxis: „Freilich ging es mir vor allem darum, bei größter Textnähe das Dichterische am Gedicht zu übersetzen, die Gestalt wiederzugeben, das Timbre des Sprechenden". Die Selbsteinschätzung spricht Bände: Punkt für Punkt bringt er die wichtigsten Aspekte seiner poetischen Übertragungen auf einen Nenner: Textnähe – das Dichterische – Gestalt – Timbre.

Als Sektionsleiter dürfen wir uns glücklich schätzen, dass wir ein solches Panel an Celan-Spezialisten aus der ganzen Welt gewinnen konnten. Rund um den Globus, dank dem World Wide Web wie über einen Celanschen Meridian miteinander verbunden. Ein spezieller Dank geht hierbei an die Adresse der Kollegen aus Amerika und Asien, die aufgrund des Online-Formats z. T. sehr

früh aufstehen oder bis in die Nacht hinein ausharren mussten. Das Programm war ja ursprünglich für eine Präsenzkonferenz vor Ort in Palermo eingerichtet worden. Mit dem Online-Format ergaben sich unweigerlich Zeitverschiebungen von bis zu acht Stunden. Wir möchten uns an dieser Stelle nochmals für das Entgegenkommen aller Teilnehmer danken, so dass wir das ursprüngliche Programm – mit der angestrebten thematischen Kohärenz – größtenteils beibehalten konnten. Die Ergebnisse unserer dreitägigen Arbeit in der Sektion A23 werden im folgenden anhand einer Auswahl von sechzehn Beiträgen in vier Abschnitten der interessierten Fachgemeinde und Leserschaft zur Verfügung gestellt. Zum Abschluss möchten wir uns – *last but not least* – bei der IVG-Leitung und dem Organisationsteam bedanken, die uns mit viel positiver Energie, großer Tatkraft und bestem Willen vor, während und nach dem Kongress zur Seite gestanden haben.

*Andrei Corbea-Hoisie, Leonard Olschner, Dirk Weissmann*
Jassy, London und Paris im Frühjahr 2022

# I.
# Celans Werk, das Judentum und die internationale Gedächtniskultur

# „Düsterstes im Gedächtnis, Fragwürdigstes um sich her“. Paul Celans Maximalforderungen an Dichtung und Leben und die Zukunft der Erinnerungskultur

Lydia Koelle (Bonn)

**Abstract:** Paul Celan forderte und förderte mit seiner Dichtung und Poetik eine opferzentrierte Erinnerung an die Toten der Shoah. Er gab ihnen eine Stimme, während in der bundesdeutschen Nachkriegsgesellschaft Verschweigen und Verdrängen an der Tagesordnung waren bzw. die 1968er-Generation ein opferidentifikatorisches Gedenken propagierte. Der Beitrag fragt nach der Zukunft der Erinnerungskultur in einer postmigrantischen Gesellschaft und findet Ansätze einer „multidirektionalen Erinnerung“ (M. Rothberg) bereits in der Dichtung Paul Celans gegeben: Nicht nur der Genozid am jüdischen Volk war Celans Fokus. Er thematisierte auch andere Menschheitsverbrechen und Diskriminierungen im Sinne einer solidarischen und inklusiven Zeugenschaft („Verschwisterungen“).

**Keywords:** opferzentrierte Erinnerungskultur, multidirektionale Erinnerung, sekundäre Zeugenschaft, „Verjuden“, opferidentifikatorisches Gedenken, postmigrantische Erinnerungskultur, „Verschwisterungen“.

> Wo ist Deutschland?
> Außerhalb seiner Grenzen, in der Luft. Bei den Juden, die es gemordet hat.
> Wovon sprechen wir, wenn wir sprechen? Davon.
> *Paul Celan* (Briefe 393)

## *Celans Kampf*

Am 10. Juli 1956 schrieb Paul Celan an seinen Schriftstellerkollegen Paul Schallück (PC/SSB 265):

> Der Jude Paul C. wird gerne verzeihen. Aber er findet, daß es ihm dabei nicht leicht gemacht wird. Denn warum soll er verzeihen müssen, was sich so hartnäckig weigert, das zu Verzeihende bei seinem wahren Namen zu nennen? Der Jude P.C. ist als Jude ein (mehr oder minder zufällig) Überlebender. Er darf, wenn er richtig verzeihen soll, nicht vergessen, im Namen wessen er, der als Jude Angesprochene, mitverzeiht. Ein billiges Verzeihen ist dem billig um

> Verzeihung Bittenden gegenüber kein Verzeihen mehr; den anderen, also jenen gegenüber, die nicht mehr verzeihen können, und auch jenen, den Juden und Nichtjuden, die um all das wissen, gegenüber, ist es Verrat.

Zehn Jahre später wird Celan in Jean Amérys Buch *Jenseits von Schuld und Sühne* (1966: 115) von einer ähnlichen Haltung lesen: „In zwei Jahrzehnten Nachdenkens, was mir widerfuhr, glaube ich erkannt zu haben, daß ein durch sozialen Druck bewirktes Vergeben und Vergessen unmoralisch ist."

Was bestimmte zur Zeit Celans die Sicht auf die deutschen Verbrechen? Dietrich Seybold (2003: 47) macht deutlich, dass um 1960, dem Jahr, in dem Celan der Georg-Büchner-Preis verliehen wurde, der Genozid erst allmählich im öffentlichen Nachdenken über die NS-Zeit in den Mittelpunkt rückte. Die Protestgeneration der 1960er Jahre sei jedoch nicht an der Vergangenheit interessiert, sondern vielmehr von dem Bedürfnis getrieben gewesen, diese abzuspalten und die eigene moralische Überlegenheit zu demonstrieren. Celans bekanntestes Gedicht *Todesfuge* (NKG 46) „gab den Opfern eine Stimme". Nach Seybold (2003: 47) wurde dieses Gedicht „zu einem Schlüsseltext der Erinnerungskultur der [19]68er-Bewegung", weil die Studentenrevolte sich im Kampf mit dem Altnazi-Establishment sah, und sich aus diesem Grund mit den Juden als deren Opfern solidarisierte, ja, sogar identifizierte. Die Person Paul Celans und seine persönliche Erfahrungswelt sei dem deutschen Publikum dagegen „weitgehend unzugänglich und unbekannt" (Seybold, 2003: 48) geblieben. Den Grund für dieses Desinteresse sieht Seybold (2003: 47) darin, dass die deutsche Gesellschaft in den 1960er Jahren erst auf dem Weg war, sich vom Ausmaß der Verbrechen eine Vorstellung zu machen: „Wie sollte sie schon ein Bewusstsein für die Nachgeschichte der Verbrechen haben?"

So kämpfte Paul Celan tatsächlich und zumeist allein an allen Fronten: um Anerkennung, um Verständnis und Einsicht. Er kämpfte gegen alten und neuen Antisemitismus von „rechts" und von „links" und gegen selbstgefälligen Philosemitismus. Er kämpfte gegen den Plagiatsvorwurf. Und hat in diesen „jüdischen Kampf" (PC/ISh 128) auch seine Familie, Liebespartnerinnen und Freunde verstrickt.

Paul Celan schrieb für Menschen, die von seinen Toten „wissen" und ihrer gedenken wollen (vgl. PN 122; PC/Reichert 174), zu einem Zeitpunkt gesellschaftlicher Amnesie und Taubheit für Celans „*Stimmen* im Innern der Arche" (NKG 96). Stattdessen sollte durch Verdrängung nationale Identität erreicht oder durch „Versöhnung" die internationale Anerkennung Deutschlands errungen werden.

Paul Celan schrieb für eine Leserin und einen Leser der Zukunft. Sein Werk der Zeugenschaft und des Gedenkens trug zur Entwicklung einer opferzentrierten Erinnerungskultur nicht nur in Deutschland bei, wie auch die

Schriften von Elie Wiesel, Primo Levi und Imre Kertész, der sich in seinem Roman *Kaddisch für ein nicht geborenes Kind* (ungar. 1990; dt. 1992) wie selbstverständlich auf die *Todesfuge* Paul Celans bezieht.

Celan schrieb das Gedächtnis der Ermordeten in seine Poetik ein und forderte eine „Atemwende“ (Meridian 195) in einem ästhetischen und ethischen Sinne. Seine opferzentrierte Erinnerungskultur war verletzbar, sie gründete in einem emotionalen Bündnis mit den Toten und Überlebenden. „Verjuden“ war sein Ausdruck für dieses Mit-Betroffensein, die Allianz mit ihnen, das Zeugenschaftsbündnis, und er hat dabei der Literatur einen eminenten Platz eingeräumt. An Siegfried Lenz schrieb Celan am 30. Januar 1962 (GA 559):

> Sie sagen, der Künstler sei der Mitwisser. Sehen Sie, mir ist der „Künstler“ nicht ganz geheuer: allzu oft landet er bei der – „verantwortungsfreien“, verantwortungs*losen*! – „Artistik“ . . . *Zeugen*, das sind wir wohl, nicht durch das „Thema“ – durch das dieses Thema bewahrheitende *Pneuma*.

Die Maxime des Gedenkens und der Zeugenschaft als Gedicht- und Lebenspraxis – das sind mal hoffnungsvolle, mal verzweifelte Maximalforderungen. Celans Dichtung ist Mahnmal und Gedenkstätte des Genozids – und ein Zeugnis für die Kraft der Sprache und Literatur. Celan glaubte an eine neue, nachwachsende Generation von Deutschen wie seine jüngste Briefpartnerin Gisela Dischner (geb. 1939). Es überrascht, dass sich Celan trotz Skepsis und manch negativer Erfahrungen immer wieder und „trotzalledem“ zu einer „Hoffnung auf ein menschliches Heute und Morgen“ durchkämpfte, so in seinem Brief an Erich von Kahler am 28. Juli 1965 (Briefe 717).

### *„Verjuden“ als solidarische Zeugenschaft der Shoah*

In den *Meridian*-Notaten bezeichnet der bewusst polemisch gewählte Ausdruck „Verjuden“ Celans Entscheidung der bewussten Rückwendung zu seinem – osteuropäischen – Judentum, seinen Eintritt für die verfemten jüdischen Stereotypen. Celan fasst die (dichterische) Aufgabe des „Verjudens“ als „das Anderswerden, Zum-anderen-und-dessen-Geheimnis-stehn – Liebe zum Menschen ist etwas anderes als Philanthropie“ (TCA/M 131).

Am 19. August 1960 notierte Celan in ein Arbeitsheft (TCA/M 187):

> darum auch ist das Gedicht, von seinem Wesen und nicht erst von seiner Thematik her – eine Schule wirklicher Menschlichkeit: es lehrt das Andere als das Andere d.h. in seinem Anderssein verstehen, es fordert zur Brüderlichkeit mit / zur Ehrfurcht vor diesem Andern auf, zur Hinwendung zu diesem Andern,

> auch da, wo das Andre als das Krummnasige und Mißgestaltete – keineswegs Mandeläugige – auftritt – angeklagt von den „Gradnasigen".

Mit Celan und von Celan her *jüdisch* zu sein, heißt, mit ihm Zeuge der Vernichtung zu werden und für sein Zeugnis zu kämpfen. Denn in der positiven Gegenaufladung des Unworts „Verjuden" ist der Keim gelegt für das Konzept einer sekundären Zeugenschaft, die für das Erstzeugnis und seinen Urheber eintritt und Verantwortung übernimmt.

Ingeborg Bachmann war neben Gisèle Celan-Lestrange (vgl. Koelle, 2015: 68–74) eine der Frauen, die er in sein jüdisches Schicksal eingemeinden, die er „verjuden" wollte. Celan wollte seine Toten auch zu den Toten Bachmanns machen. Er wollte sein Opfersein in ihr verankern, es in sie einpflanzen, sie zu seiner Schrift machen (vgl. Koelle, 2003: 67). Wie Celan für sich beanspruchte, Zeuge zu sein und ein „unumstößliches Zeugnis" abzulegen (vgl. *Weggebeizt*: NKG 185), so wurde auch Ingeborg Bachmann, wie nach ihr Gisèle Celan, die Zeugin seines Zeugeseins.

Celans Bewusstsein über den Zeugnischarakter seiner Dichtung schärfte sich nicht nur durch die bittere Infragestellung von Authentizität und Wahrheit seiner Dichtung durch den Plagiats-Vorwurf und „die Bälge der Feme-Poeten" (*Huhediblu*: NKG 160), sondern auch in der Auseinandersetzung mit Person und Werk von Nelly Sachs, die in der bundesrepublikanischen Öffentlichkeit ostentativ als *die* jüdische Dichterin deutscher Sprache und Zeugin des Holocaust gehandelt wurde. Ihre jüdisch-mystisch inspirierte Leidensdichtung wird im Nachkriegsdeutschland der 1960er Jahre als Versöhnungsangebot aufgegriffen und die arglos-dankbare Autorin dafür mit Auszeichnungen belohnt. Die Fiktion einer Art „Zeugengeschwisterschaft" war jahrelang für Nelly Sachs und Paul Celan heilend und aufrichtend gewesen. Die „Wahrheit" – dass die bundesdeutsche Öffentlichkeit sie gegeneinander ausspielte und das in ihnen mitgegebene Trauma verunglimpfte oder vorschnell in einem Versöhnungstaumel ungültig machte – wirkte zerstörend, hat beide bis ins Mark ihrer dichterischen und damit menschlichen Existenz getroffen. Gisèle, Ingeborg, Nelly – sie alle gehörten zum inneren Kreis, zu den Mit-Zeuginnen „erster Ordnung".

1961 begann der Eichmann-Prozess in Jerusalem, 1963 die Frankfurter Auschwitz-Prozesse: Erstmals erhielten die Augenzeugen des Holocaust – und nicht nur die Täterdokumente – juristisches Gewicht (vgl. *Ein Dröhnen*: NKG 201). 1967 erschien im Band *Atemwende* Celans Gedicht *Aschenglorie* (NKG 202), das mit den Zeilen endet: „Niemand / zeugt für den / Zeugen".

Die Bedeutung der Holocaust-Zeugenschaft tritt erst in den 1980er Jahren vollends in das Bewusstsein der Öffentlichkeit. Ein eigenes reflektiertes Zeugnis zu schaffen, heißt nicht, allein Werkzeug des Zeugen zu sein. Wer das Zeugnis des Zeugen weiterträgt, ist mehr als der Mittler der Zeugenschaft,

denn das Zeugnis wird „angereichert" (Bremer Rede: GW III 186). Das „Wesen der Zeugenschaft" ist laut Ulrich Baer (2000: 16 f.) ein „dialogischer Aufruf und Appell an die Verantwortung".

Inwiefern gehört das Zeugnis dem Zeugen? Es gehört zu ihm, aber es gehört ihm gerade nicht allein; es ist dem zugesprochen und übereignet, bei dem es – wie Celans „Flaschenpost" (Bremer Rede: GW III 186) – Aufnahme findet. Und so bleibt die Aufgabe für jede nachfolgende Generation – über die Abgründe hinweg – es neu zu übersetzen, neu zu interpretieren, stets neu zu beglaubigen.

Ist das Zeugnis „unumstößlich", wie Celan es im Gedicht *Weggebeizt* (NKG 185) nannte? Eben nicht – und auch dies erfuhr er. Ein Zeugnis, das nicht ausgehändigt und damit in einem gewissen Sinne auch enteignet wird, kann seine Wirkung nicht entfalten, würde kurz aufleuchtend in die Dunkelheit des Ungesagten zurücksinken. Das Licht, das auf die Zeugnisse fällt, ist eben das wechselnde Licht unentwegter Gegenwart und Gegenwärtigkeit.

Trifft es zu, was Jürgen Wertheimer (2003: 433) schrieb, dass Paul Celan wie in seinem Gedicht *Aschenglorie* (NKG 202) der Zeuge sei, den niemand bezeugt, weil sein bitteres, leidenschaftliches, wundenobsessives Zeugnis vom „Metaphernbrei der Gedenkkultur auf Täterseite" überlagert werde?

„Wo Vergessen und Verdrängen, wo Beschweigen und Leugnen war, ist nun allseits Erinnern", so Jan Philipp Reemtsma (2010: 7). Dem Schweigen der Kriegsgenerationen steht inzwischen eine institutionalisierte Erinnerungsobsession gegenüber, die ihren sichtbaren Höhepunkt mit der langjährigen Vorbereitung, gesellschaftlich-politischen Auseinandersetzung und schließlich Etablierung des Holocaust-Mahnmals an zentraler Stelle in Berlin erreichte. Die deutschen „Meister" der Vernichtung bemeistern ihre unselige Vergangenheit scheinbar routiniert und erschöpfend. Oder haben alle Rituale und Gedenkstätten nur neue Hohlräume für das Unsagbare und das Ungesagte geschaffen, (andere) Verdrängungen *verabgründet* und neue Probleme aufgeworfen?

Die berühmte Weizsäcker-Rede vom 8. Mai 1985 gerann zu einer „Gedenkmelange" aus religiösem Heilsversprechen und säkularer Vergangenheitsbearbeitung durch ein opferidentifikatorisches Gedenken (vgl. Koelle, 2014: 20–23). Doch: „Niemand wird wegen permanenten Erinnerns von der eigenen oder überlieferten Schuld freigesprochen werden" (Jureit, 2010: 42). Und welche Instanz wäre das auch, die freispricht?

### *„Wuchernde Gedenklandschaft“. Vielfalt der Stimmen und Erinnerungsdiskurse*

Das Interesse an Paul Celans Person und das tiefere Verständnis seines Werks sind nach seinem Tod stetig und international gewachsen und haben über die Welt der Literatur hinaus seine gesellschaftliche Wirkmacht im Bereich der Erinnerungskultur entfaltet. Die als junge Deutsche Celans Gedichte und Reden lasen, sind heute in verantwortlichen politischen oder gesellschaftlichen Positionen. Der deutsche Bundespräsident Frank-Walter Steinmeier (2020) hält anlässlich des 100. Geburtstags von Paul Celan eine Rede im Berliner Schloss Bellevue und lud dort zu einem „Kulturabend zu Ehren Paul Celans“ ein. Doch war es ein jahrzehntelanger von Widerständen und Rückschlägen begleiteter Prozess, bis die Shoah Teil deutscher Geschichte und Identität wurde. Kritiker sprachen dagegen von einem *Übermaß* an Vergangenheitsbesinnung, einer „wuchernden Gedenklandschaft“. Deutsche Regierungspolitiker gedenken des 75. Jahrestages der Befreiung des deutschen Konzentrationslagers Auschwitz im Jahr 2020 mit Reden im Deutschen Bundestag, in Israel und in Polen bei offiziellen Veranstaltungen. Vergangenheitsbewältigung abgeschlossen? Das Erinnern ist vielmehr zum Kampfschauplatz gesamtdeutscher Identität geworden. „Das Ende der Selbstgewissheit“ titelte *Die Zeit* am 29. April 2020 einen Artikel, der nach einer von ihr in Auftrag gegebenen Umfrage zeigt: „Der Umgang mit der NS-Vergangenheit ist umkämpft wie lange nicht. Und die jüngsten Attacken von rechts treffen auf eine Erinnerungskultur, die fragiler ist, als es scheint“ (Staas, 2020: 17).

Junge Jüdinnen und Juden wollen jüdisches Leben in Deutschland nicht mehr nur auf die Zeit der Verfolgung reduziert sehen, sondern an die reiche jüdische Tradition anknüpfen, jüdische Vielfalt leben, eine Zukunft haben (vgl. Dippel, 2020; Peaceman, 2021). Doch: Wir leben heute und jetzt in einem Deutschland, in dem Antisemitismus in Wort und Tat *trotz* Hochleistungs-Erinnerungskultur wieder auflebt.

Heute nach der Erinnerung der Deutschen zu fragen, heißt, über die Zukunft der Erinnerung und des Gedenkens in einer postmigrantischen Gesellschaft (vgl. Mendel, 2021) zu reflektieren und die Bedingungen zu eruieren, die zu Möglichkeiten aktuellen, zeitgenössischen Erinnerns und Gedenkens werden können. Wenn allein die von der NS-Vergangenheit kontaminierte Familiengeschichte die Fragen nationaler Identität und deutscher Erinnerungskultur leiten würde, inwiefern können sich Migrantinnen und Migranten mit der deutschen Geschichte identifizieren, wenn es keine generative Verflechtung bzw. *andere* generative Verflechtungen gibt? Damit Vergangenheit affektiv in ihrem Leben Eingang findet und nicht nur in verkopften Diskursen – muss die Auseinandersetzung nicht jeweils dort beginnen, wo an die eigene Familiengeschichte angeknüpft werden kann, in ihren

Herkunftsländern, an eigene Erfahrungen von Vertreibung, Exil, Verfolgung, Rassismus, Täterschaft und Opfersein?

Aktuell entzündet sich am Buch des amerikanischen Literaturwissenschaftlers Michael Rothberg, Professor an der University of California in Los Angeles, eine neue Debatte um die Erinnerungskultur gerade auch in Deutschland. Eine These von Rothbergs Überlegungen über *Multidirektionale Erinnerung. Holocaustgedenken im Zeitalter der Dekolonialisierung* (2009; dt. 2021) ist: „Kollektive Erinnerung ist ein dynamischer Aushandlungsprozess, der von Konflikten durchzogen ist. Sie bietet Raum für immer neue Anknüpfungen und Verbindungen" (Lindner, 2021).

Bedeutet eine multidirektionale Erinnerung zwangsläufig eine „Konkurrenz der Gedenkkulturen und der Opfergruppen um die Ressourcen der Aufmerksamkeit und der Empathie" oder öffnet sie „endlich den Weg für eine universalistische Solidarität mit allen Opfern" (Rothberg, 2021*b*)? Die deutsche Erinnerungskultur könne von Rothbergs Studie lernen, meint Urs Lindner (2021), nämlich,

> dass nicht nur Gleichsetzungen ein Problem sind, sondern auch Trennungen. Nur wenn die differenzierte Bezogenheit der nationalsozialistischen Verbrechen untereinander wie auch auf den (deutschen) Kolonialismus in den Blick kommt, lassen sich Formen des Gedenkens entwickeln, die den Anforderungen einer postmigrantischen, global vernetzten Gesellschaft gewachsen sind. Nur dann kann anamnetische Gerechtigkeit entstehen, die Opferkonkurrenz durch Solidarität ersetzt und die Bedingungen transformiert, die die Katastrophen ermöglicht haben.

Diesem Anliegen widmet sich ein neu gegründetes Netzwerk europäischer Künstler, Aktivisten, Intellektueller und Wissenschaftler verschiedenster Hintergründe und Disziplinen im Rahmen des seit 2015 bestehenden Programms *Dialogperspektiven. Religionen und Weltanschauungen im Gespräch* der *Leo Baeck Foundation* (2021) zur Entwicklung und Etablierung neuer und innovativer Formen des interreligiös-weltanschaulichen Dialogs (www.dialogperspektiven.de). Das Netzwerk *Coalition for Pluralistic Public Discourse* (CPPD) will den Blick weiten für eine „Europäisierung des Erinnerns" und Ideen für eine Erinnerungskultur entwickeln, die plural und inklusiv ist (vgl. Czollek *et al.*, 2021). Inwieweit diese europäische Initiative erfolgreich ist und gesellschaftlich in Deutschland anerkannt wird, bleibt abzuwarten.

### *„Verschwisterungen" – Celans solidarische Zeugenschaft und ihr Potenzial für eine zukünftige Kultur des Erinnerns*

Hat Paul Celan nicht schon längst die multidirektionale Perspektive, die Michael Rothberg für die zeitgenössische Erinnerungskultur stark machen will, eingelöst – durch seine Poetik und Poesie, durch seine Übersetzungen aus vielen Sprachen, durch sein waches Zeitbewusstsein? Darauf möchte ich abschließend aufmerksam machen.

Der Zeugnischarakter seiner Dichtung braucht Gegenüber, die sich einlassen und das Zeugnis seiner Dichtung weitertragen. Celans Wunsch nach total Involvierten musste scheitern an der damit verbundenen Überforderung einer *widerspruchslosen* Solidarität und Vereinnahmung, die die Andersheit, die *andere* Identität und ein *anderes* Beschädigtsein nicht gelten ließ. Und dies, obwohl Celan in seiner *Meridian*-Rede für die radikale Individuation eintrat. Mit dem eigenen Dasein zur Sprache gehen, unter dem je eigenen Neigungswinkel sprechen, kann aber in der Begegnung mit Celans Dichtung und seinem Anspruch nur bedeuten, die eigene Zeit mitsprechen zu lassen, die *eigene* Geschichte, die je eigenen Stigmatisierungen, Verwundungen und Verantwortlichkeiten.

Seine diachrone und synchrone Multiperspektivität erreicht Celan in seinen Gedichten durch die Ineins-Setzung der Zeiten und durch eine schöpferische Amalgamierung von Traditionen, die er hineinzitiert. Auf diese Weise entstehen eine angereicherte Gegenwart und eine beständig neue Gegenwärtigkeit der Erinnerung: Vergangenheit*en* als „Innesti", eingepfropft in die akute Gegenwart.

Das Gedicht, an dem Celans Ineins-Setzung der Zeiten deutlich wird, heißt sogar *In eins* (NKG 157) und entstand kurz vor der Beendigung des Algerienkriegs (1954–1962) und Algeriens nationaler Unabhängigkeit von Frankreich. Paul Celan nahm am 13. Februar 1962 an einem Trauerzug in Paris teil, bei der die Toten geehrt wurden, die bei einer nicht genehmigten Demonstration fünf Tage zuvor zu Tode gekommen waren. Der Protestmarsch hatte sich gegen die Vereinigung französischer Siedler und Armeeangehöriger in Algerien (OAS) gerichtet, die mit Terroranschlägen versuchten, eine Verhandlungslösung im Algerienkrieg und damit die Unabhängigkeit Algeriens zu verhindern (vgl. NKG 821). Celan führt im Gedicht historisch und geographisch weit auseinanderliegende Ereignisse „in eins" zusammen: biblisches Geschehen, die Französische Revolution, die russische Oktoberrevolution 1917, den Wiener Arbeiteraufstand am 13./14. „Feber" 1934, den Spanischen Bürgerkrieg 1936–1939 und den Trauerzug in Paris am 13. Februar 1962 vor der Unabhängigkeit Algeriens von Frankreich. Und dies geschieht, indem er diese vielen, unterschiedlichen Geschehenszusammenhänge mittels spezifischer (fremd-)sprachlicher Wendungen, Losungen und Parolen in sein

Gedicht *In eins* hineinzitiert und als Akte des Widerstands, der Solidarität und Befreiung gegenseitig überblendet – „Schibboleth", „no pasarán", „peuple de Paris", „Aurora", „Petropolis", „Friede den Hütten!"(vgl. Sparr, 1997, 270–276) – und steigert!

Spuren solidarischer Mit-Sorge und eines solidarischen Erinnerns finden sich auch in zwei weiteren Gedichten Celans. Celan selbst ist es, der in seinem Brief an den Jugendfreund Erich Einhorn vom 10. August 1962 darauf hinweist, dass sein Gedicht *Engführung* (NKG 117), vor allem als Weiterentwicklung des Shoah-Gedichts *Todesfuge* (NKG 46) gedeutet, auch die verheerende Zerstörung durch die Atombombe evoziere (vgl. PC/Einhorn 33).

> Hier zeigt sich die schon in den 1950er Jahren sich vollziehende Ausweitung von Celans Solidarität von den jüdischen Opfern hin zu allen Opfern von Krieg, Vernichtungswahn, Verfolgung und Unterdrückung, wie dies auch im *Meridian* [GW III 192] mit seinem Bekenntnis zu Büchner als „dem Dichter der Kreatur" formuliert wird,

bemerkt Markus May im *Celan-Handbuch* (May *et al*., 2012: 252). Und als im August 1967 die USA ihre Offensive in Vietnam verschärfte, wovon am 11. August die *Frankfurter Allgemeine* Zeitung berichtete, schrieb Celan am selben Tag das Gedicht *Einem Bruder in Asien* (NKG 287). Bereits das Wort „Bruder" im Titel signalisiere den solidarischen Gestus mit den Opfern einer anmaßenden Gewalt, so Markus May (May *et al*., 2012: 252–253).

Warum fühlte sich Celan zu den *African-American-Spirituals* hingezogen – nach seinen eigenen Worten inspirierte diese religiös-emotionale Liedsprache sein Gedicht *Tenebrae* (NKG 101; Pöggeler, 1986: 405)? Weil er eine Verbundenheit sah mit der in den Liedern zum Ausdruck gebrachten Sehnsucht nach dem Ende von Sklaverei und Unterdrückung, mit ihrer Klage und Trauer um ihre Toten und ihre christlich-religiöse Hoffnung auf eine Befreiung aus dem Sklavenhaus wie beim Volk Israel. Am 23. August 1949 berichtet Celan in einem Brief an die Niederländerin Diet Kloos-Barendregt (PC/DKB 69–70), die er kurz zuvor in Paris kennengelernt hatte, detailreich über den Besuch eines Cafés in Saint-Germain-des-Prés, *L'Échelle de Jacob (Jakobsleiter)*, in der Rue de Jacob, um dort wieder den Schwarzen Sänger Gordon Heath und seine Spirituals zu hören. Celan ging dort hin, um genau das Lied zu hören, das Gordon Heath auch wirklich sang – vor einem unaufmerksamen Publikum, vor Menschen, die sich im Gespräch mit Celan als Nazis und Kollaborateure entpuppten –: *We are climbing Jacob's ladder*, „das Lied von der Jakobsleiter mit der Verheißung einer verlorenen Heimat, mit der Befreiung der Schwarzen aus der Sklaverei, und Celan sah in seinen Briefen an Diet Kloos dabei explizit eine Parallele zu seiner Situation als exilierter Jude" (Böttiger, 2020).

In diesem Zusammenhang von Bedeutung ist ein Gedanke, den Celan aus Edith Steins phänomenologischer Dissertation über „Einfühlung" (1917) bei seinen *Meridian*-Vorarbeiten (TCA/M 128) notiert:

> auch in einer Beschreibung Edith Steins liest man:
>
> erst wenn Du das Andere und Fremde als das Dir Eigenste und Deine erkannt hast . . .
>
> diese Beziehung zum Fremden als dem Brüderlichsten will das Gedicht herstellen: nicht durch sein Thema, sondern durch sein Wesen.

In einer undatierten Notiz hat Celan diesen Gedanken der Verbundenheit, den das Gedicht im Sinne Celan sogar herzustellen vermag, mit einem neuen Wort gefasst. Er notierte: „Verschwisterungen sind inniger, bindender, schicksalhafter, weil zukunftsgezeichnet, als Verbrüderungen" (PN 100; vgl. Koelle, 2020, 386–388). Auch hier fallen Lebens- und Dichtungsmaxime zusammen, denn „schicksalhaft" bedeutet, „daß man seinem Gedicht nachleben muß, wenn es wahr bleiben soll" (TCA/M 118). Die „Atemwende", die Celan in der *Meridian*-Rede postuliert, ist ein ästhetischer *und* ethischer Umschlag.

Es mag überraschen, dass Celans Bekenntnis zu einem „pneumatischen Judentum" im Kontext seiner Israel-Reise nicht exkludierend ist. Vielmehr öffnet es Jüdisch-Sein als eine Art und Weise des Menschlichen auch für diejenigen, die bereit sind, sich „verjuden" zu lassen: in eine jüdische Schicksalsverbundenheit einzutreten. Die unbedingte Gemeinschaft entstünde nicht allein durch „jüdische Geschwisterkindschaft" (vgl. *Gespräch im Gebirg*: GW III 169), sondern durch „Verschwisterungen". „Jüdisch" wird in dieser Perspektive zu einem Synonym für „menschlich", für eine bestimmte Geisteshaltung, die auf der Ethik der Aufmerksamkeit, Menschlichkeit und Solidarität mit den Versehrten und Ausgegrenzten fußt. Deshalb konnte Celan in den *Meridian*-Notaten schreiben: „Der Dichter ist der Jude der Literatur" (TCA/M 131). „Alle Dichter sind Juden": Dass alle Dichter mit Wahrheitsanspruch, die quer zum Regime ihres Landes stehen, selbst zu den Verlierern der Geschichte zählen können, wenn sie davon dichterisch Zeugnis ablegen – dieses russischsprachige Motto von Marina Zwetajewa hat Celan seinem Gedicht *Und mit dem Buch aus Tarussa* (NKG 168) vorangestellt.

Ich fasse zusammen: Celan schrieb nicht nur Shoah-zentriert, sondern Wunden- und Diskriminierungs-sensibel für Opfer staatlicher Gewalt und totalitärer Systeme. Er rief die Opfer anderer Regime und Kriege in seine Gedichte hinein: Hiroshima, den Wiener Arbeiteraufstand, den Spanischen Bürgerkrieg, die stalinistischen Säuberungen, den Algerienkrieg, die Sklaverei. Und er nahm diese Opfer in seine Erinnerungsmission für die Toten der Shoah hinein. Die Einzigartigkeit des Holocaust zu verteidigen, war nicht sein Thema, weil dieses Menschheitsverbrechen erst gar nicht im Bewusstsein

seiner Zeitgenossen in seinem ganzen Ausmaß für die Überlebenden und die nachfolgenden Generationen auftauchte.

Es ging Celan um die Sichtbarmachung weiterer Menschheitsverbrechen und Diskriminierungen, weil sie alle und nicht nur die betroffenen Personengruppen angehen (sollten). Alle diese Ermordeten, Bedrängten und Verachteten waren sein Thema. Das Gedenken an die Shoah führt deshalb in Celans Dichtung nicht zu einer „Verengung" und Ausschließlichkeit, sondern zu einer Erweiterung solidarischer Zeugenschaft und damit zu einer Vielstimmigkeit der Erinnerungskulturen.

## *Literaturverzeichnis*

### *Paul Celan – Werke und Briefwechsel*


| | |
|---|---|
| Briefe | Paul Celan, „etwas ganz und gar Persönliches". Briefe 1934–1970. Hg. v. Barbara Wiedemann, Berlin 2019. |
| GA | Barbara Wiedemann (Hg.), Paul Celan – Die Goll-Affäre. Dokumente zu einer „Infamie", Frankfurt/M. 2000. |
| GW III | Paul Celan, Werke in fünf Bänden. Hg. v. Beda Allemann / Stefan Reichert, Frankfurt/M. 1983: Bd. 3. |
| Meridian | Paul Celan, Der Meridian. Rede anläßlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises. In: GW III 187–202. |
| NKG | Paul Celan, Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe. Hg. u. komm. v. Barbara Wiedemann, Berlin 2018. |
| PC/DKB | Paul Celan, „Du mußt versuchen, auch den Schweigenden zu hören". Briefe an Diet Kloos-Barendregt. Handschrift – Edition – Kommentar. Hg. v. Paul Sars, Frankfurt/M. 2002. |
| PC/Einhorn | Paul Celan – Erich Einhorn: Briefe. Hg. u. komm. v. Marina Dmitrieva-Einhorn. In: Celan-Jahrbuch 7 (1997/98). Hg. v. Hans-Michael Speier, Heidelberg 1999, 23–49. |
| PC/ISh | Paul Celan – Ilana Shmueli, Briefwechsel. Hg. v. Ilana Shmueli / Thomas Sparr, Frankfurt/M. 2004. |
| PC/Reichert | Klaus Reichert, Paul Celan. Erinnerungen und Briefe, Berlin 2020. |
| PC/SSB | Paul Celan – Heinrich Böll, Paul Schallück, Rolf Schroers. Briefwechsel mit den rheinischen Freunden. Hg. v. Barbara Wiedemann, Berlin 2011. |
| PN | Paul Celan, „Mikrolithen sinds, Steinchen". Die Prosa aus dem Nachlaß. Hg. v. Barbara Wiedemann / Bertrand Badiou, Frankfurt/M. 2005. |
| TCA/M | Paul Celan, Der Meridian. Endfassung – Entwürfe – Materialien. Hg. v. Bernhard Böschenstein / Heino Schmull, Frankfurt/M. 1999. |

### *Literatur zu Paul Celan*


Böttiger, Helmut, Wie die Gräber klingen. Vom Burgtheater und Fin de Siècle zu Miles Davis und Cool Jazz: Paul Celans Sprachmelodie und ihre Metamorphosen. In: Süddeutsche Zeitung, 23.11.2020; online abrufbar: https://www.sueddeutsche.de/kultur/paul-celan-todesfuge-holocaust-czernowitz-biografie-1.5123449.

Koelle, Lydia, „. . . hier leb dich querdurch, ohne Uhr". Der „Zeitkern" von Paul Celans Dichtung. In: Dieter Burdorf (Hg.), „Im Geheimnis der Begegnung." Ingeborg Bachmann und Paul Celan, Iserlohn 2003, 45–68.

Koelle, Lydia, „. . . meine Gedichte implizieren mein Judentum." Das Schocken-Celan-Konvolut (1958–1970): Paul Celans jüdisches Bekenntnis nach seiner Israel-Reise im Herbst 1969. In: Hans-Michael Speier (Hg.), Celan-Jahrbuch 11 (2020), Würzburg 2020, 327–388.

Koelle, Lydia, „Verjuden". Paul Celans Konzeption und Anspruch Zweiter Zeugenschaft. In: Ruven Karr (Hg.), Paul Celan und der Holocaust. Neue Beiträge zur Forschung, Hannover 2015, 55–86.

May, Markus / Peter Goßens / Jürgen Lehmann (Hg.), Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, 2. aktualisierte und erweiterte Aufl. Stuttgart 2012.

Pöggeler, Otto, Spur des Worts. Zur Lyrik Paul Celans, Freiburg/München 1986.

Seybold, Dietrich, Die „Todesfuge" und die Erinnerungskultur. Wie Paul Celan in der Bundesrepublik Deutschland aufgenommen wurde. In: Neue Zürcher Zeitung. Internat. Ausg., 7.6.2003, 47–48.

Sparr, Thomas, *In eins*. In: Jürgen Lehmann (Hg.), Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandsrose", Heidelberg 1997, 270–276.

Steinmeier, Frank-Walter, Rede beim Kulturabend zu Ehren Paul Celans am 2.11.2020 im Schloss Bellevue, Berlin; online abrufbar: https://www.bundespraesident.de/SharedDocs/Reden/DE/Frank-Walter-Steinmeier/Reden/2020/11/201102-Paul-Celan-Abend.html (letzter Zugriff: 9.9.2022).

Wertheimer, Jürgen, „Es lebe die krummnasige Kreatur." Der etwas andere Celan. In: Walter Schmitz (Hg.), Erinnerte Shoah. Die Literatur der Überlebenden, Dresden 2003, 420–434.


### *Literatur zur Erinnerungskultur*


Améry, Jean, Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten, München 1966 (Bibliothek Paul Celan im Deutschen Literaturarchiv Marbach).

Baer, Ulrich (Hg.), „Niemand zeugt für den Zeugen". Erinnerungskultur nach der Shoah, Frankfurt/M. 2000.

Czollek, Max / Jo Frank / Johanna Korneli, Nicht nur Rituale an Gedenktagen. Für eine neue Kultur des Erinnerns. In: *Der Tagesspiegel*, 6.6.2021; online abrufbar

unter: https://www.tagesspiegel.de/kultur/nicht-nur-rituale-an-gedenktagen-fuer-eine-neue-kultur-des-erinnerns/27259170.html. (letzter Zugriff: 9.9.2022).

Dialogperspektiven / Leo Baeck Foundation, Neues Netzwerk zu pluralistischen Erinnerungskulturen: Information über Gründung der *Coalition for Pluralistic Public Discourse* (CPPD) und die Auftaktveranstaltung des Projekts im Rahmen der Langen Nacht der Ideen 2021. Pressemitteilung, Berlin 2.6.2021; online abrufbar unter: https://dialogperspektiven.de/blog/pressemitteilung-neues-netzwerk-zu-pluralistischen-erinnerungskulturen-gestartet-auftaktveranstaltung-am-7-juni-2021/. (letzter Zugriff: 9.9.2022).

Dippel, Carsten, Auschwitz-Gedenken: Raus aus der Betroffenheitsspirale. Für junge Jüdinnen und Juden in Deutschland ist die Schoah allgegenwärtig – durch Gespräche über die eigene Familie, aber auch durch die Erinnerungskultur. In: *Deutschlandfunk* vom 27.1.2020; online abrufbar unter: https://www.deutschlandfunk.de/auschwitz-gedenken-raus-aus-der-betroffenheitsspirale.886.de.html?dram:article_id=468853 (letzter Zugriff: 9.9.2022).

Jureit, Ulrike, Opferidentifikation und Erlösungshoffnung: Beobachtungen im erinnerungspolitischen Rampenlicht. In: Ulrike Jureit / Christian Schneider, Gefühlte Opfer. Illusionen der Vergangenheitsbewältigung, Stuttgart 2010, 17–103.

Kertesz, Imre, Kaddisch für ein nicht geborenes Kind (1990), Berlin 1992.

Koelle, Lydia, Deutsches Schweigen. Der Vergangenheit Gegenwarten im Familiengedächtnis, in Literatur, Religion und öffentlichem Raum, St. Augustin / Berlin 2014; online abrufbar unter: http://www.kas.de/wf/doc/kas_40005-544-1-30.pdf?141217163207. (letzter Zugriff: 9.9.2022).

Lindner, Urs, „Multidirektionale Erinnerung." Beziehungsweise singulär. Der amerikanische Literaturwissenschaftler Michael Rothberg sucht Wege aus den Verengungen. In: *Der Tagesspiegel*, 28.4.2021; online abrufbar unter: https://www.tagesspiegel.de/kultur/multidirektionale-erinnerung-beziehungsweise-singulaer/27136448.html (letzter Zugriff: 9.9.2022).

Mendel, Meron, Postmigrantische Erinnerungskultur (11.5.2021) für bpb.de: https://www.bpb.de/geschichte/zeitgeschichte/juedischesleben/332612/postmigrantische-erinnerungskultur (letzter Zugriff: 9.9.2022).

Peaceman, Hannah, Jüdische Vielfalt in Deutschland: Alternative und emanzipatorische Räume (11.5.2021) für bpb.de: https://www.bpb.de/geschichte/zeitgeschichte/juedischesleben/328962/alternative-und-emanzipatorische-raeume. (letzter Zugriff: 9.9.2022).

Reemtsma, Jan Philipp, Wozu Gedenkstätten? In: Aus Politik und Zeitgeschichte 25/26 (2010) 3–9.

Rothberg, Michael, Multidirektionale Erinnerung. Holocaustgedenken im Zeitalter der Dekolonialisierung. Mit einem Nachwort von Felix Axster / Jana König über „Multidirektionalität in Deutschland", Berlin 2021.

Rothberg, Michael (2021*b*), „Wir brauchen neue Wege, um über Erinnerung nachzudenken." Was bedeutet heute die Erinnerung an den Holocaust? Elisabeth von Thadden im Gespräch mit MR, dessen Buch „Multidirektionale Erinnerung" in Deutschland auf Kritik stößt. In: zeit.de: https://www.zeit.de/kultur/2021-03/michael-rothberg-multidirektionale-erinnerung-buch-holocaust-rassismus-kolonialismus (letzter Zugriff: 9.9.2022).

Staas, Christian, Das Ende der Selbstgewissheit. Eine von der ZEIT in Auftrag gegebene Umfrage zeigt: Der Umgang mit der NS-Vergangenheit ist umkämpft wie lange nicht. In: *Die Zeit* Nr. 19, 29. April 2020, S. 17.

# Emmanuel Levinas, Paul Celan und der Ort der Dichtung[1]

Vivian Liska (Antwerpen)

**Abstract:** Emmanuel Levinas' Essay Paul Celan: De l'être à l'autre (1972) gehört zu den wichtigen philosophischen Lektüren von Celans Werk. Im Zentrum stehen dabei die konzeptuellen Gegensätze von Exil und Heimat, Wandern und Wohnen, Verwurzelung und Obdachlosigkeit. Im Rahmen dieser Thematik stellt Levinas' Essay Heideggers an Hölderlin anlehnende Poetik in Frage, indem er Celans Werk als Gegenwort gegen eine existentielle Abgründigkeit wie auch gegen eine heidnische Verbundenheit mit dem Boden liest. Dabei scheint nicht nur in Levinas' Betrachtungen über Celans Dichtung, sondern auch in Levinas' eigenem Text das Potenzial poetischer Sprache auf, sich der Anziehungskraft dieser Vorstellungen zu widersetzen.

**Keywords:** Levinas, Celan, Heidegger, Exil, Wohnen, Territorialität.

## *Einführung*

Emmanuel Levinas betrachtet Kunst, Ästhetik und Literatur weitgehend als sekundär, wenn nicht gar als Gegner der primär ethischen Ausrichtung seines Denkens. Das besondere Interesse, das er in den frühen 1970er Jahren Paul Celan entgegenbringt, ist daher umso signifikanter. Die Bedeutung von Levinas' Auseinandersetzung mit Celans Dichtung zielt auf das Herz der Beziehung zwischen Poesie und Philosophie. Dabei handelt es sich um eine Fragestellung, an der die wichtigsten Denker der Moderne teilhatten und die in Levinas' Denken, vor allem dort, wo dieses explizit das Judentum betrifft, ein zentrales Motiv darstellt: den Ort der Dichtung. Im Folgenden sollen Levinas' Betrachtungen zu Celan vornehmlich von seinem 1972 aus Anlass des Todes des Dichters in der *Revue des Belles-Lettres* veröffentlichten Essay *Paul Celan, Vom Sein zum Anderen* her beleuchtet werden. Gezeigt werden soll, wie dieser Text Ort und Nicht-Ort an der Kreuzung von Geschichte, Philosophie und Poesie, und in der Spannung zwischen Griechentum und Judentum konfiguriert.

In seinem Essay über Celan nimmt Levinas implizit den Grundgedanken einer oft zitierten Stelle aus seinem früheren Text *Die Spur des Anderen*

1 Eine längere Fassung dieses Textes erschien in: Michael Fisch und Amir Engel (Hrsg.), Transkulturelle Hermeneutik II, Weidler Buchverlag, Berlin 2021, S. 107–122. Die aus den französischen Originaltexten entnommenen Zitate wurden von der Autorin übersetzt.

wieder auf, in der er griechisches und jüdisches Denken anhand des Gegensatzes zwischen Odysseus und Abraham unterscheidet. Diese Unterscheidung beruht auf der Dichotomie zwischen dem Selben und dem Anderen im Lichte des Verhältnisses zum Ort: „Dem Mythos von Odysseus", schreibt Levinas, „der in sein Vaterland zurückkehrt, möchten wir die Geschichte Abrahams entgegenstellen, der für immer sein Vaterland für ein noch unbekanntes Land verlässt" (Levinas 1982: 191).

Die Odyssee des Odysseus ist auf eine Rückkehr hin ausgerichtet, auf die Heimat, für Levinas ein Zeichen des Rückzugs auf sich selbst. Sie steht im Gegensatz zu Abrahams Aufbruch aus seinem Geburtsort, einem Abschied ohne Wiederkehr zu einem unbekannten Ziel, einem Land, das vorerst nur in einem Versprechen besteht. Zwischen Odysseus und Abraham, wie Levinas sie versteht, spielt also der ganze Unterschied zwischen Griechen und Juden, nicht nur zwischen philosophischem Logos, sondern schon zwischen Homer einerseits und dem biblischen Menschen andererseits. „Der [griechische] Weg der Philosophie bleibt", für Levinas, „der des Odysseus, dessen Abenteuer in der Welt nichts anderes sind als die Rückkehr zu der Insel, auf der er geboren wurde – ein Wohlbehagen im Selben, eine Verkennung des Anderen" (Levinas 1987: 43), im Gegensatz zur biblischen „Bewegung vom Selben zum Anderen, die niemals zum Selben zurückkehrt" (Levinas 1987: 44). In einer Gegenbewegung zur Totalität, die in der griechischen Erfahrung durch die Rückkehr hergestellt wird, entspricht das jüdische Schicksal einer unaufhörlichen Bewegung zum Anderen hin, ein Modus, den Levinas – vielleicht ein wenig hyperbolisch – „die jüdische Freiheit in Bezug auf den Ort" nennt (1983: 350).

Levinas scheint hier die Vorstellung vom Juden als ewigem Wanderer vor Augen zu haben und das Exil als auf eine radikale Alterität hin geöffnete Lebens- und Denkweise zu bejahen. Hierin steht er zahlreichen Denkern der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts nahe, für die nach dem Zweiten Weltkrieg die Abkehr von jeglicher territorialen Verbundenheit zu einer Geste der Kritik wurde. Nach den Jahren des Nationalsozialismus wurde für viele Intellektuelle die Idee der ewigen Wanderschaft des Juden, gepaart mit der Vorstellung von dessen rein geistiger Verwurzelung im Gesetz, im Wort und im Buchstaben zur exemplarischen Alternative gegen nationalistische Territorialansprüche. Diejenigen, die vor allem nach 1945 auf die Jahrhunderte alte Erfahrung jüdischer Heimatlosigkeit in diesem positiven Sinne verweisen, wollen auf diesem Wege gleichzeitig die feindselige Haltung gegenüber dem jüdischen Wandervolk abwenden und eine universale Gegenkraft gegen „Blut und Boden"-Ideologien propagieren. So nennt er in seinem Essay *Heidegger, Gagarin und wir* die ideologische Verbundenheit mit einem Ort „den ersten, fatalen Riss zwischen Einheimischen und Fremden" (Levinas 1983: 39).

Diese Haltung wirft allerdings grundsätzliche Probleme auf, bei denen die Frage zu stellen ist, ob sie auch Levinas betreffen: Ist es gerechtfertigt,

jüdisches Exil – Entwurzelung, Extraterritorialität, Heimatlosigkeit – als positive, ja sogar exemplarische Existenzweise zu feiern und zudem noch der ganzen Menschheit anzuempfehlen, angesichts des jüdischen Leidens an Exil, Vertreibung, Heimatlosigkeit und Fremdbestimmung? Wie kann vermieden werden, dass eine Rückbesinnung auf den leidvollen Aspekt des Exils sich wieder in ein Verlangen nach Verwurzelung in einen Boden umkehrt, in eine Sehnsucht, die Levinas sowohl mit dem griechischen Heidentum wie mit der Naziideologie assoziiert? Wie kann man einen universalen Begriff – eben jenen des Exils – definieren, indem man sich auf eine partikulare geschichtliche Erfahrung bezieht? Und wie kann dabei vermieden werden, das überdies aufgezwungene jüdische Exil als Projektionsfläche für andere oft inkommensurable Erfahrungen aufzurufen und den ewigen Juden als Exempel für die ganze Menschheit zu statuieren? Und schließlich: Wie kann man der traditionellen Bindung des Juden ans Wort, ans Buch und an die Vorstellung, kein anderes Vaterland zu haben als den Buchstaben, gerecht werden, ohne diesen Zusammenhang in einer Weise zu idealisieren, die den prekären Status dieses papierdünnen Schutzes außer Betracht lässt?

Wenn Levinas' Text über Celan auch keine eindeutigen Antworten auf diese Fragen gibt, so weist er, wie hier gezeigt werden soll, eine bedeutende Richtung an, die überraschenderweise gerade Möglichkeiten beleuchtet, die der dichterischen Sprache innewohnen. Es geht dabei in Hinblick auf die zuvor gestellten Fragen darum, erstens das Exil als ethische Verweigerung einer territorialen Verwurzelung zu denken, oder vielmehr zu schreiben, ohne dabei das Leiden an diesem Zustand zu ignorieren. Zweitens gilt es, die exemplarische Verbindung von Judentum und Exil zu denken und dabei das Allgemeine und das Besondere, den universalen Anspurch und die konkrete jüdische Geschichte gleichzeitig im Auge zu behalten. Drittens soll die Idee eines jüdischen Wohnens in der Sprache und im Buchstaben lebendig gehalten werden, aber so, dass die Verletzlichkeit dieser Substitution eingeschrieben bleibt und mit der Hoffnung auf einen Widerstand einhergeht, der von der aufständischen Kraft des dichterischen Worts getragen wird.

## *Levinas als Leser Heideggers*

Emmanuel Levinas' Text *Paul Celan, Vom Sein zum Anderen* (1972) kann als Gegenentwurf zur Poetik Heideggers gelesen werden, insbesondere zu dessen in *Holzwege* veröffentlichten Schrift *Wozu Dichter?* (1946). Doch zunächst: Warum nimmt Levinas angesichts seiner grundlegenden Zweifel an der Poesie, wie er sie unter anderem in Texten wie dem 1948 in *Les Temps Modernes* erschienenen *Die Realität und ihr Schatten* (*La réalité et son ombre*)

zum Ausdruck gebracht hat, die Frage nach dem Ort gerade im Kontext der Dichtung, insbesondere der Dichtung Celans, auf? Eine erste Antwort auf diese Frage stellt sich mit einem Vers ein, den Heidegger in seiner bekannten, gleichnamigen Abhandlung Friedrich Hölderlin entlehnt hat:

> Voll Verdienst, doch dichterisch wohnet
> Der Mensch auf dieser Erde
>
> (Heidegger 1954: 205)

Für Heidegger ist der Dichter derjenige, der dem Menschen ein Wohnen im „Haus des Seins" schafft. Diese Aufgabe des Dichters, dem Menschen einen Ort zu bereiten, ihn in die Erde zu verwurzeln um in Harmonie mit der unwandelbaren Natur zu leben und durch dieses Wohnen die alte Herrlichkeit der heidnischen Götter wiederzufinden, erweist sich als Antwort auf eine Frage, die der Text Heideggers mit einer Formulierung stellt, die wiederum aus einem berühmten Vers Hölderlins abgeleitet ist:

> und wozu Dichter in dürftiger Zeit.
> Aber sie sind, sagst du, wie des Weingotts heilige Priester (Heidegger 1999: 248)

Diese Frage, die Hölderlins Elegie *Brod und Wein* entstammt, eröffnet Heideggers Auseinandersetzung mit der Bestimmung des Dichters in der Moderne ausgehend von der Erkenntnis, dass die Welt nach dem Verschwinden von Herakles, Dionysos und Christus ihren Sinn und den des menschlichen Wohnens in der Geschichte eingebüßt hat. Seither, so Heidegger weiter, „neigt sich der Abend der Weltzeit der Nacht zu" (Heidegger 1999: 248). Schlimmer noch, so Heidegger weiter, ist die Zeit „heute bereits so dürftig geworden, dass sie nicht mehr vermag, den Fehl Gottes als Fehl zu merken" (248). Die Welt hat ihr Fundament verloren. Mit dem Abgrund, der sich solchermaßen geöffnet hat, und mehr noch mit dem Vergessen dieses Abgrunds ist ihr jede Möglichkeit einer Beheimatung verloren gegangen. Es ist nunmehr die Aufgabe des Dichters, dem Menschen den Weg aus diesem Vergessen zu weisen. Es ist am Dichter, die „Nacht der Zeiten", die „Weltnacht", die für Heidegger von Sokrates bis heute andauert, zu „ertragen und durchzustehen", und dabei „die Spur der entflohenen Götter [zu] spüren, auf deren Spur [zu] bleiben und so den verwandten Sterblichen den Weg [zu] spüren zur Wende" (272). Es ist Aufgabe des Dichters, diese Götter und ihre Abwesenheit in Erinnerung zu rufen. Er soll sich dem Abgrund nähern und sich ihm stellen. Dem Dichter obliegt es, die Sprache zu hören, die – wohlgemerkt als unpersönliches Neutrum – das Sein spricht und sich ihr zu unterwerfen. Er, der Dichter, soll singen den „Weingott", der „den Gott-losen unter das Finstere ihrer Weltnacht [. . .] die Spuren der entflohenen Götter" hinabbringt.

Levinas greift in *Paul Celan, Vom Sein zum Anderen* die heideggerschen Vokabeln auf und widerlegt sie eine nach der anderen: Gegen die „Weltnacht" und ihr Andauern von den Vorsokratikern bis in unsere Tage ruft Levinas „die Passion Israels unter Hitler" als Zeit der Weltnacht auf (Levinas 1988: 62). Gegen die von Heidegger postulierte Kontinuität seit der Antike ist für Levinas Auschwitz „die Unterbrechung der Geschichte" (Mole 2008), die in Celans Versen die lyrische Harmonie zerreißt. Dem heideggerschen Abgrund, der heldenhaft zu schauen ist, setzt Levinas „den Sprung über den Abgrund, der sich im Sein auftut" (59) entgegen: Die Toten, auf die Celans Dichtung verweist, sind in einem ganz anderen als dem heideggerschen Abgrund verendet. Gegen die Sprache, die im Neutrum spricht, leitet Levinas aus Celan eine „Kommunikation, elementar und ohne Offenbarung" (56) ab.

Gegen die Unpersönlichkeit der heideggerschen Sprachauffassung zitiert Levinas Celan, der die Entstehung des Gedichts als die Sprache des Dichters beschreibt, die „im Neigungswinkel seines Daseins" (59) steht. Gegen die Pracht der Natur, gegen die heidnische Idolatrie „des Glanzes der Physis bei den Vorsokratikern" (56), die nach Heidegger vom Dichter besungen werden soll, ruft Levinas das Gespräch der zwei Juden in Celans *Gespräch im Gebirg* auf (62). In diesem Prosatext formuliert Celan die jüdische Negation des Heidentums: „Denn der Jud und die Natur, das ist zweierlei" (Celan 1983: 169–170). Heideggers zentrale Metapher der Weltnacht bezeichnet für diesen selbst einen Ort: das Ende der Nacht ist nur möglich, wenn die Sterblichen „in ihrem eigenen Sein ‚Platz' nehmen" (Heidegger 1999: 325). Im Gegensatz zu diesem Ort im Sein, zum Sein als Ort, setzt sich Levinas mit Celan in Bewegung: „Das Gedicht" zitiert Levinas Celan, „geht auf den anderen zu" (Levinas 1988: 57). Auf diesem Weg „überstürzt [. . .] die Poesie ihre Schritte" (Celan nach Levinas 1988: 58) – sie geht voraus, um die Richtung der Utopie anzuzeigen, die nur über den Weg zum Anderen zu erreichen ist.

Während Heideggers Feier der griechischen *physis* in einer Ode an Dionysos gipfelt, ist für Celan der Weingott hingegen die Versinnbildlichung der Gleichgültigkeit der Natur gegenüber menschlichem Leid. Celan formuliert seine kritische Haltung gegenüber einer Mythologie der *physis* bereits 1942 in einem Gedicht mit dem Titel *Nähe der Gräber*, das er schrieb, nachdem er vom Tod seiner Mutter erfahren hatte. Dieses fünfstrophige Gedicht weist auf die Gleichgültigkeit der Natur angesichts des Leidens der Opfer hin. Nachdem er das Wasser des Flusses in der Nähe des Lagers, wo seine Mutter getötet wurde, das Feld, die Bäume – die [Zitter-]Espen und die [Trauer-]Weiden – der Indifferenz gegenüber den gequälten Opfern bezichtigt, erscheint Dionysos:

> Und steigt nicht der Gott mit dem knospenden Stab
> den Hügel hinan und den Hügel hinab?

(Celan 2003: 17)

Unbekümmert gegenüber der menschlichen Not und dem historischen Geschehen wandelt Dionysos im ewig wiederkehrenden Rhythmus der Jahreszeiten. Das Gedicht endet mit einer expliziten Ablehnung gerade jener Rolle des Dichters, die Heidegger Hölderlin zuweist: dem Menschen in „dürftigen Zeiten" eine Wohnstätte zu bieten:

> Und duldest du, Mutter, wie einst, ach, daheim,
> den leisen, den deutschen, den schmerzlichen Reim?
>
> (Celan 2003: 17)

Die harmonische Poesie der deutschen lyrischen Tradition – gerade jene Dichtung, die Heidegger in seinem vier Jahre nach Celans Gedicht verfassten Text als Wohnstätte des Menschen in der Weltnacht bezeichnet ist unerträglich geworden. Celans Gedicht, geschrieben in der dunkelsten Nacht der modernen Geschichte, präfiguriert Levinas' Aufforderung, die heidnischen Wurzeln der griechischen *physis* wie des deutschen Gesangs herauszureißen. Dies gilt ebenso für die buchstäblichen Wurzeln in der Erde wie für die metaphorischen im Mythos.

Die Frage: „Wozu Dichter in dürftiger Zeit?" trifft ohne Zweifel auf Celan zu, dem Dichter der Shoah, der die Tradition der deutschen lyrischen Dichtung, die mit Hölderlin angefangen hat, fortgesetzt und zugleich abgeschlossen hat. Celans Zugehörigkeit zu dieser Tradition verdankt sich zweifellos dem philosophischen Gehalt seiner Dichtung, aber auch der Tatsache, dass er, wie nur wenige andere, die großen Themen Hölderlins wieder aufgenommen hat, und sei's um sie im Angesicht der Shoah zu verabschieden. Diese ambivalente Beziehung Celans zu Hölderlin – und insbesondere zu Hölderlin, wie ihn der späte Heidegger versteht – beherrscht hintergründig Levinas' Text über Celan. Mit und gegen die Verknüpfung des Gedichts mit dem Ort, mit dem Wohnen, mit und gegen die Idee des Gedichts als Wohnen auf dieser Erde. Levinas entgegnet Heidegger in der Form eines abrahamitischen Aufbruchs ohne Wiederkehr, den er dem Ort entgegensetzt, den Heidegger beschwört, dem „Ort im eigenen Sein" (Heidegger 1999: 325). Dieser Ort ist es, dem der Text von Levinas den Rücken kehrt um seine anderenorts formulierte Aufforderung wahrzumachen, „die heideggersche Welt zu verlassen" (Levinas 1975: 20). Das Verlassen dieser Welt, die Levinas auch den griechischen Raum der „Wahrheit des Seins" nennt, vollzieht er nicht nur mit Hilfe eines Denkens „über" Dichtung. Vielmehr bedient er sich selbst ihrer Sprache.

Wie schon der Untertitel *De l'être à l'autre* in seiner vielsagenden Alliteration andeutet, trägt Levinas' Text selbst Züge der dichterischen Sprache: Er formuliert seine Aufforderung, sich von Heideggers Welt abzuwenden in einer Terminologie, die diese gleichzeitig aufgreift und einer fundamentalen

Verkehrung unterwirft. Das Motto zu Beginn von Levinas' Essays besteht aus Versen Celans, die Heideggers Denken des Seins aufrufen und unterwandern:

> alles ist weniger als
> es ist
> alles ist mehr
>
> (Celan nach Levinas 1972: 56)

In diesen Versen vollzieht Celan eine Negation des Seins in seiner unpersönlichen und neutralen Form des vom Verb „sein" abgeleiteten „es ist", das sich auch im Vers, der vorangeht, und dem, der folgt, findet. Was diese Verse negieren, ist das Heideggersche Denken des Seins als totalisierende Ontologie ohne Außen, ohne Alterität, das sowohl Erde wie Himmel, den Menschen und die Götter einschließt. In Levinas' Motto trennt der Vers „es ist" das, was „weniger" ist, von dem, was „mehr" ist als das Sein, und nähert beides zugleich einander an. Levinas stellt die in sich geschlossene Totalität des Seins aus zwei Richtungen gleichzeitig in Frage: sowohl von dem her, was „weniger ist", also dem, was ihm fehlt, wie auch von dem her, was „mehr ist", also was das Ganze übersteigt. In beiden Fällen geht es um das, was jenseits und außerhalb des Seins ist und dessen Absolutheit sprengt.

Der Text selbst entwirft den Ausgang aus der Welt des Seins in drei Schritten, die den Abschnitten von Levinas' Essay und ihren jeweiligen Überschriften entsprechen: „Auf den Anderen zu", „Die Transzendenz" und „Im Lichte der Utopie. . .". Mit „Auf den Anderen zu" setzt sich der Text in Bewegung, mit „Die Transzendenz" geht er über die Grenzen des Geheges des Seins hinaus. Nachdem er aus dem geschlossenen Raum ausgetreten ist, erreicht er – ohne anzukommen – das „Licht der Utopie. . ." Die Ellipse am Schluss dieses letzten Untertitels deutet die Öffnung an, auf die der Text sich hinbewegt: den Nicht-Ort der U-topie. Levinas' Essay fängt mit einem „Weniger" an.

Auf den ersten Seiten lesen wir:

> Das ist das Gedicht, vollendete Sprache. (Levinas 1972: 56)

Levinas widersetzt sich dieser traditionellen Idee des Gedichts als einem Absoluten, in sich Geschlossenen mit einer Beschreibung von Celans Poetik, die der erhabenen Größe, die Heidegger der Dichtung Hölderlins zuschreibt, entgegensetzt ist. So spricht Levinas von Celans Dichtung als „Handschlag" und „Augenzwinkern", als nichtiges Zeichen, als Enteignung und Gabe ohne Offenbarung, als lallende Sprache aus der Kindheit der Rede, als ungeschickte Einschaltung („maladroite insertion") und Betteltür im „Haus des Seins" („entrée de mendiant dans la demeure de l'être"). Der Totalität, der Größe,

dem Pathos setzt Levinas das „Weniger als Sein“ entgegen, das Menschliche in seiner Unvollkommenheit.

Nach der „Transzendenz“ des zweiten Teils, der das „Mehr als Sein“ beschreibt, erreicht der Weg aus der heideggerschen Welt die Öffnung der Utopie. „Vom Sein zum Anderen“ legt hiermit einen Übergang von einem dunklen Ort – vom Sein – zu einer „Lichtung“ nahe. Aber dieser heideggersche Begriff, der die Offenbarkeit des Seins bezeichnet, erfährt eine Transformation, auf die hin der Text ausgerichtet ist. Hier spricht Levinas implizit jenen Heidegger an, der in *Wozu Dichter?* schreibt:

> Der Dichter denkt in die Ortschaft, die sich aus derjenigen Lichtung des Seins bestimmt, die als der Bereich der sich vollendenden Metaphysik in ihr Gepräge gelangt ist. Hölderlins denkende Dichtung hat diesen Bereich des dichtenden Denkens mitgeprägt. Sein Dichten wohnt in dieser Ortschaft so vertraut wie kein anderes Dichtertum zu seiner Zeit. Die Ortschaft, in die Hölderlin gekommen, ist eine Offenbarkeit des Seins, die selbst in das Geschick des Seins gehört und aus diesem her dem Dichter zugedacht wird (Heidegger 1999: 273).

Mit Worten aus Celans poetologischem Text *Der Meridian* transformiert Levinas diese Lichtung von einem Naturschauplatz zu der Helligkeit einer im wörtlichen Sinn als Nicht-Ort aufzufassenden Utopie, in deren Licht „das Menschliche, der andere Mensch“ erscheint. Seine Aufforderung am Rand des heideggerschen Abgrunds, zu dem er Celan folgt, ist, diesen „zu überspringen“[2] und sich auf den Weg zum anderen Menschen zu machen. Diesen Weg beschreibt Levinas ausdrücklich als Abwendung vom Ort: „Die so beschriebene Bewegung geht vom Ort zum Nicht-Ort“ (Levinas 1972: 56). In diesem letzten Teil seines Textes spricht er das Thema des Orts und des Nicht-Orts direkt an. Diese Seiten führen zu den Fragen zurück, die am Anfang gestellt wurden: Levinas scheint mit seiner Distanzierung von Heideggers Poetik die Verwurzelung in einen Ort, das Wohnen des griechischen Seins im Gegensatz zur jüdischen Ortlosigkeit zurückzuweisen. Doch, so lässt sich fragen, feiert Levinas in diesem Gegenzug zu Heidegger wirklich uneingeschränkt die exilische Unbehaustheit als authentische – und wesentlich jüdische – Existenzweise?

2 Im Original: „Saut par-dessus l’abîme ouvert dans l’être“.

*Im Lichte der Utopie*

Die Seiten in *Paul Celan, Vom Sein zum Anderen*, auf denen Levinas die Frage nach dem Ort am eindeutigsten stellt, finden sich am Beginn des dritten und letzten Abschnitts mit dem Titel „Im Licht der Utopie. . .“. Auf diesen Seiten ruft Levinas die Idee eines Nicht-Orts auf und geht zugleich über sie hinaus, ohne jedoch an einem anderen Zielort anzukommen. Aber die Richtung auf dieses Ziel hin ist ihr gleichwohl mitgegeben, sie ist eingeschrieben in Levinas' Sprache, die hier im höchsten Grad dichterisch ist: „Dieses ungewöhnliche Außen“, schreibt Levinas über das Gedicht, „ist nicht eine andere Landschaft. [. . .] Das Gedicht geht einen Schritt weiter“ (Levinas 1972: 61). Und, müsste man hinzufügen, bei Levinas vielleicht noch einen Schritt weiter als bei Celan selbst: „Das Fremde“, schreibt Levinas, „ist der Fremde oder der Nächste.“ Hier spricht allerdings nicht Celan, sondern Levinas selbst, wenn er hinzufügt, dass „nichts fremder“ ist als „ ‚der andere Mensch‘ “. Celan bleibt hingegen im deutschsprachigen Original wesentlich abstrakter, wenn er schreibt, dass das Gedicht auch „in ‚eines Anderen‘, wer weiß, vielleicht in ‚eines ganz Anderen Sache‘ “ spricht, ohne genauer zu bestimmen, ob es sich um ein Fremdes oder einen Fremden handelt. Es ist an diesem Punkt, an dem Levinas ausruft: „Ohne jegliche Verwurzelung, ohne jegliches Wohnen: Heimatlosigkeit als Authentizität!“. Dieser Ausruf leitet einen zentralen und höchst komplexen Paragraphen ein, der mit dem Satz endet: „Aber ein Wohnen, das über die Bewegung auf den Anderen hin erfolgt, ist wesenhaft jüdisch“ (Levinas 1972: 61).

Spätestens aus dieser Formulierung könnte man die Gewissheit ableiten, dass Levinas im heimatlosen Juden das Paradigma einer ethischen Existenzform sieht. Eine aufmerksame Lektüre dieses Abschnitts zeigt jedoch, dass Levinas sich an diesem Punkt einer Sprache voller Umwege bedient, einer Ausdrucksform, die Thesen und Antithesen miteinander verschränkt und dabei seine eigene Position destabilisiert: „Ohne jegliche Verwurzelung, ohne jegliches Wohnen; Heimatlosigkeit als Authentizität! Aber die Überraschung dieses Abenteuers des Ich“ – gemeint ist der Weg zum Anderen wie ihn, Levinas zufolge, Celans *Meridian* beschreibt – „widmet sich dem Anderen im Nicht-Ort, das ist die Rückkehr“ (Levinas 1972: 61). Dies erscheint als eine überraschende Aussage, denn die kreisförmige Bewegung, die im *Meridian* als zum Anderen führend beschrieben wird, ist, so Levinas weiter,

> diese Bewegung ohne Wiederkehr, [. . .] diese vollendete Bahn, [. . .] dieser Meridian, den das Gedicht in seiner Endursache ohne Ende beschreibt. Wie wenn im Gang zum Anderen ich mich wiederfinden, mich einpflanzen würde in eine Erde, künftighin Heimaterde, entlastet von dem ganzen Gewicht meiner Identität. Heimaterde, die nichts einer Verwurzelung verdankt, [. . .] Heimaterde, die nichts der Geburt verdankt. Heimatland oder heiliges Land? (Levinas 1972: 61)

Und Levinas fährt fort, indem er in einem biblischen Bild die radikale Frage stellt: „Erbricht es [das Heimatland] seine Bewohner, wenn sie diese kreisförmige Bahn vergessen“ – wenn sie vergessen, dass es der Weg zum Anderen ist, der ihnen die Erde „heimatlich macht“ (Levinas 1972: 61)? Wäre es der Sinn der Aufforderung, zum Anderen zu gehen, um bei sich selbst anzukommen, also zum von Heidegger propagierten „Ort seines eigenen Seins“? Das trifft allerdings nicht zu, wenn man Levinas’ Zeilen als einen Akt poetischer Sprache liest: dann wendet sich die Rückkehr nicht zum Selben zurück, sondern verwandelt unterwegs dieses Selbe selbst.

Die Formulierungen in Levinas’ Ausruf, der besagt, dass Heimatlosigkeit Authentizität verbürgt, erscheinen bei genauem Hinsehen nicht mehr im Licht einer philosophischen oder moralischen Bejahung des Exils, sondern dringen zu einem Begriff vom biblischen Wohnen vor, der es nicht zulässt zu vergessen, dass die Beziehung zur Erde weder Besitz noch Verwurzelung ist. Die Erde ist für immer das heilige, sich jedem Besitz verweigernde Land. Sie bietet keine Verwurzelung im eigenen Boden, sondern einen Zufluchtsort, um dort „die Nacht zu verbringen“, um sich vor Kälte, vor Hunger, vor Elend zu schützen. Ein zeitweiliger, prekärer Unterstand, wo, wie Levinas es mit einem poetischen Vergleich ausdrückt, „die Schlaflosigkeit im Bett des Seins“ („insomnie dans le lit de l’être“) fortdauert und auch „die Unmöglichkeit, sich einzukuscheln („se pelotonner“) um sich zu vergessen“ (Levinas 1972: 62).

Das Wesen des Jüdische wird im darauf folgenden Abschnitt einerseits gemäß der jüdischen Geschichte unter dem Nationalsozialismus definiert und andererseits als Möglichkeit und äußerste Unmöglichkeit der Menschheit im Allgemeinen, die zu einer Vision des Menschen in seiner Nacktheit und höchsten Verletzlichkeit führt. Spätestens in diesem Abschnitt verliert die Heimatlosigkeit ihren Aspekt einer höheren moralischen Position und wird zum Zeichen der von Heidegger ignorierten Idee vom Menschen in seiner Schwäche und Verwundbarkeit.

Levinas beendet den Abschnitt mit einer Rückkehr zu Celan und seiner Lyrik: Gegen das Schweigen der Natur im Angesicht des verletzlichen Menschen, gegen die Sprache der Dichtung, die Heidegger aus Hölderlins Hymnen ableitet, ist, wie Levinas schreibt, ein „wahres Sprechen“ vonnöten (Levinas 1972: 63), eine Poesie, die das Leiden des konkreten Menschen in seiner Existenz erinnert und zum Ausdruck bringt.

Eine solche Verwundbarkeit und Exponiertheit, ausgedrückt im poetischen Wort und als solche mit dem Anderen geteilt, kann nicht einen Ort besetzen und ihn damit besitzen, kann sich nicht als Überlegenheit festigen, sei es in der Aneignung der Erde, sei es im Zugriff auf einen Begriff.

Levinas geht in seinem Text vom Sein zum Anderen. Er vollzieht dabei keine Dekonstruktion zweier einander entgegengesetzter Positionen, sondern eine radikale Modifikation der Vorstellung des Orts selbst. Der Weg zum

Anderen – der Meridian Celans, wie Levinas ihn versteht – endet also nicht mit einer Rückkehr zum Selben, sondern dieser Ort ist ein anderer geworden: Zuflucht und Schutzraum für den Menschen in seiner äußersten Verletzbarkeit. Dass es die poetische Sprache ist, die Levinas an diesen Ort führt, stellt die Vorbehalte in Frage, die er an anderer Stelle der Poesie entgegenbringt.

## *Paul Celans* Mit uns

Celans Dichtung offenbart in einer extrem verdichteten Form, was Levinas in seinen poetischen Passagen wie der zuvor zitierten aufzeigt: die Möglichkeit, eine Absage an jegliche Verwurzelung in einen Boden als Kritik an nationalistischer Bodenständigkeit – und eher eine Gebundenheit an den Buchstaben und das Buch – zu bejahen und dabei dennoch der menschlichen Verletzbarkeit und dem Notleiden des Exilierten Rechnung zu tragen. In seinen Gedichten und poetischen Reflexionen wendet Celan sich gegen die vernichtende Wirkung der Metapher auf die Wahrnehmung der Singularität der Phänomene. In einem Brief an Peter Szondi schreibt er: „Auch dieser ganze Metaphern-Trend kommt aus dieser Richtung; man überträgt um fort- und abzutragen, man verbildlicht was man nicht wahrhaben, wahrnehmen will" (Celan/Szondi 2005: 40). In seinem am 9. April 1966 geschriebenen und 1968 als letztes des Zyklus *Eingedunkelt* publizierten Gedicht *Mit uns* vergegenwärtigt Celan jüdisches Exil im Sinne Maurice Blanchots. Auch in Celans Gedicht wird Exil zum Gegenwort einer mit Heidegger assoziierten Vorstellung von selbstopfernder Beheimatung. Auch in Celans Gedicht wird die Alternative zur Bodenständigkeit mit Schrift und Buchstabe assoziiert. Doch Celan versperrt der Vereinnahmung des konkret Erfahrenen den Weg: Das Gedicht selbst wird zum unumstößlichen Widerstand gegen das Vergessen des Leidens, auch und vor allem des Leidens am Exil.

> Mit uns, den
> Umhergeworfenen, dennoch
> Fahrenden:
>
> der eine
> unversehrte,
> nicht usurpierbare,
> aufständische
> Gram

(Celan 2003: 272)

In einem kurzen, zweiteiligen Satz ohne Verb spricht Celan als „wir“ und sagt, was mit ihm und jenen, mit denen er ist, „mit-ist“. Das im ersten Vers anklingende „Mitsein“ Heideggers wird erst im zweiten Vers, in dem das Wir bestimmt wird, vernehmbar: Das Wir sind die „Umhergeworfenen, dennoch.“ Es sind – und sind auch nicht – die heideggerschen Geworfenen, die als Dasein in die Welt Geworfenen. Es sind vielmehr die „umher“, die von einem Ort zum anderen Geworfenen, die Vertriebenen und Verjagten. Und es sind vor allem jene, die „dennoch“, die trotzdem nicht Heimat suchen, nicht wohnen, um sich der Geworfenheit zu erwehren. Es sind jene, die dieser Tröstung im „dennoch“ trotzen, die das Passivum des schicksalhaft Geworfen-, wie des geschichtlich Umhergeworfenseins in eine selbstbestimmte Handlung umkehren: Es sind die Fahrenden. Es könnten dies die Zirkuskünstler Rilkes sein, die Artisten und Vagabunden, die Ortlosen und Unsteten, die melancholisch Umhertreibenden. Aber Celans Fahrende gewinnen ihre Bedeutung aus dem „dennoch“: Anders als Rilkes sind Celans Fahrende die Vertriebenen und Verjagten, die *trotz* der Leiderfahrung des Umhergeworfenseins dennoch der Versuchung der Beheimatung widerstehen, die ihr in ihrem selbstbestimmten Fahren als Widerstand widerstehen. Genährt ist der Widerstand von dem, was beharrlich, unvermindert und unumstößlich feststeht:

> der eine
> unversehrte,
> nicht usurpierbare,
> aufständische
> Gram.
>
> (Celan 2003: 272)

Es ist der eine unüberwindbare, Trauer und Zorn vereinende, rebellische Gram, der diese Fahrenden verbindet und sie begleitet. Er steht nicht metaphorisch für sie ein, bestimmt keine Identität, sondern ist „mit“ ihnen. Er ist nicht zu gebrauchen und nicht zu vereinnahmen, er steht aufrecht inmitten aller Bewegungen. Im zwei Jahre später entstandenen Gedicht *Niemals, stehender Gram* steht der Gram ebenfalls aufrecht, nicht stolz, nicht triumphierend, aber standhaft. Dort heißt es am Schluss:

> und kein Mimetiker, noch so gelettert,
> schrieb je ein Wort auf,
> das rebelliert.
>
> (Celan 2003: 535)

Der Gram ist in diesem Gedicht der Einwand gegen die „Mimetiker“, die Freunde der Metapher, die „noch so [G]elettert[en]“, die Gebildeten, die Bebildernden, die keines Widerstands, keines Stehens und Entgegenstehens fähig sind. Der in *Mit uns* beschworene Gram ist aufständisch, rebelliert und steht aufrecht wie der hier geschriebene Buchstabe, in dem Celans partikularer Gram und Grammaton, die griechische, universalistische Letter, zueinander finden, in der konkreten und singulären Wirklichkeit dieser Verse, die offen sind für alle Mitfahrenden, die ihn teilen – ihn, den Gram: unaufhaltsame Trauer und unumstößlicher Buchstabe des Gedichts.

## *Literaturverzeichnis*


Celan, Paul: Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe. Herausgegeben von Barbara Wiedemann. Frankfurt am Main, Suhrkamp 2003.

Celan, Paul: Gespräch im Gebirg. In: Ders., Gesammelte Werke in fünf Bänden, Band 3: Gedichte III. Frankfurt am Main, Suhrkamp 1983.

Celan, Paul; Szondi, Peter: *Briefwechsel*. Herausgegeben von Christoph König. Frankfurt am Main, Suhrkamp 2005.

Heidegger, Martin: „. . .und dichterisch wohnet der Mensch“. In: Ders., Vorträge und Aufsätze 1936–1953. Pfullingen, Neske 1954.

Heidegger, Martin: Holzwege. Frankfurt am Main, Klostermann 1999.

Levinas, Emmanuel: „La trace de l’autre“, in: Tijdschrift voor Filosofie 25 (1963) S. 605–623. Erneut abgedruckt in „En découvrant l’existence avec Husserl et Heidegger“. Paris, Vrin 1982.

Levinas, Emmanuel: „Le sens et l’œuvre“, in: Ders., *Humanisme de l’autre homme*. Paris, Le Livre de Poche 1987.

Levinas, Emmanuel: *Difficile Liberté*. Paris, Le Livre de Poche 1983.

Levinas, Emmanuel: „Vom Sein zum Anderen“. In: Ders., *Eigennamen*. München: Hanser 1988 (Zuerst in Paul Celan: De l’être à l’autre. Montpellier: Fata Morgana 1972.)

Levinas, Emmanuel: *Sur Blanchot*. Montpellier: Fata Morgana 1975.

Mole, Gary David: „Folie d’Auschwitz qui n’arrive pas à passer. Texture lévinassienne ou récit blanchotien“. In: *Emmanuel Levinas et Maurice Blanchot: Penser la différence*. Herausgegeben von Eric Hoppenot und Alain Milon. Paris, Presses universitaires de Paris Nanterre 2008.

# „Glauben Sie mir – jedes Wort ist mit direktem Wirklichkeitsbezug geschrieben.“ – Das hermetische Paradox bei Paul Celan im Spiegel seiner epischen Adaption bei Thomas Harlan

Daniela Henke (Gießen)

**Abstract:** Der Beitrag beleuchtet das Paradox des hermetischen Sprechens bei Paul Celan und Thomas Harlan. Dieses besteht in der Gleichzeitigkeit des Wirklichkeitsausschlusses („Selbstbezüglichkeit“) und der radikalen Öffnung auf die Wirklichkeit als reine Faktizität. Zunächst wird dargelegt, inwiefern die Prosa Harlans als epische Adaption der hermetischen Lyrik Celans zu lesen ist. Zentral für diese Analyse sind die Gebrochenheit der Sprache und Textualität sowie Stilmittel wie die Chiffre und die „kühne Metapher“. Indem Harlans Romanexperiment *Heldenfriedhof* den hermetischen Sprachraum des Textes im Kontrast zu Celans Prinzip der Verknappung extensiv ausweitet, dient er der Analyse als Vergrößerungsglas des hermetischen Paradoxes bei Celan. Unter Rückgriff auf die doppelte Referenzstruktur literarischer Texte lässt sich so zeigen, dass das Paradox auf einem Ungleichgewicht zwischen extratextueller Referenz und intratextueller Referenz basiert: so ist die extratextuelle Referenz der Texte auf den Holocaust unbestreitbar – die Wirklichkeit wird also in den Text geholt – nur werden die Wirklichkeitselemente intratextuell – also auf Textebene – nicht sinnstiftend verknüpft oder refierbar gemacht. Das Kunstwerk bleibt also nicht von der Wirklichkeit verschont, sondern umgekehrt: Die Wirklichkeit des Holocaust wird vor der literarischen Aneignung und Ästhetisierung verschont und gleichzeitig literarisch vermittelt.

**Keywords:** Hermetik, Referenz, Unsagbarkeit, Holocaust, experimentelles Erzählen, Chiffre, kühne Metapher.

## *Einführung*

Die Romane Thomas Harlans, Sohn des *Jud Süß*-Regisseurs Veit Harlan, sind hinsichtlich des experimentell-aporetischen Einsatzes der Sprache als Adaption der „hermetischen“ Lyrik Paul Celans zu lesen. Die Dekonstruktion der Grammatik, seitenlange Aufzählungen und die Dysfunktionalisierung von Verweisstrukturen charakterisieren Harlans scheinbar unlesbare beziehungsweise „hermetische“ Prosa. Insbesondere in seinem Roman *Heldenfriedhof* (2006), der an zentraler Stelle das Versagen der Justiz angesichts der nationalsozialistischen Verbrechen thematisiert, konstituiert die Gebrochenheit der Form nicht nur eine eigene Melodie, die stilistisch an Celan erinnert, sondern

auch eine eigene Weise der Sinngebung, die in kühnen Metaphern und Chiffren zum Ausdruck gelangt.

Der über 600 Seiten lange Text, der eine Collage aus dokumentarischem Material zu den Holocaust-Verbrechen in Polen und Italien, in jeder Hinsicht experimentellen narrativen Parts sowie Sequenzen der bloßen Wiedergabe recherchierter Fakten darstellt, demonstriert eine Abkehr von einem Großteil der Literatur über Holocaust und Nationalsozialismus, die in den 1990er und frühen 2000er Jahren erschien und mehrheitlich auf *tellability*, Authentizität und Identifikationsangebot abzielt. Stattdessen kehrt Harlans Stil zum Nachkriegstopos der Unsagbarkeit zurück, auf den durch metaliterarische Passagen auch referiert wird.

Einerseits setzt Harlan Celan durch seine hermetische Prosa ein Denkmal – wie sich zeigen wird, gehören dessen sprachkritischen Reflexionen ebenso zum intertextuellen Setting wie seine Stilmittel ‚Chiffre' und ‚kühne Metapher'. Andererseits überschreitet der Roman den verknappten Sprachraum der Lyrik auf geradezu hyperbolische Weise. Die absurd anmutende epische Extension des Hermetischen und der demonstrativen Unsagbarkeit gibt gleichsam einen Blick auf diese Literatur frei, der sich wiederum auf Celan übertragen lässt. Er betrifft das Verständnis des spezifisch hermetischen Wirklichkeitsbezugs, der als paradoxales Gegenstück der so oft in Anschlag gebrachten Selbstbezüglichkeit erkennbar wird.

Die Feststellung, hermetisches Sprechen sei ein selbstbezügliches, wirft unmittelbar Fragen auf, wenn man sich vergegenwärtigt, dass sowohl Celans Lyrik als auch Harlans Romane mit dem Holocaust von einer sehr konkreten Wirklichkeit handeln, die allein durch ihre Eigenschaft, bestialische Realität zu sein, die Kunst herausfordert. Dies kommt in Theodor W. Adornos berühmtem Diktum zum Ausdruck, nach Auschwitz Gedichte zu schreiben, sei barbarisch, das dezidiert auf die „Dialektik von Kultur und Barbarei" (ebd. 1977: 30) als letzte Stufe der Kulturkritik abhebt. Indem nicht nur die hermetische Verdunklung durch die Übertragung ins Epische, sondern gleichzeitig auch die Faktizitätsmarkierung des Erzählten auf die Spitze getrieben wird, kommt bei Harlan – wie gezeigt werden soll – eine Interpretation der Celan'schen Poetik zur Geltung, die dem Dichter dahingehend gerecht wird, als sich dieser doch ausgerechnet in diesem Punkt stets missverstanden fühlte: „Glauben Sie mir – jedes Wort ist mit direktem Wirklichkeitsbezug geschrieben" (zitiert nach Reinfrank 1971).

Um das spezifische Verhältnis des hermetischen Sprechens zur historischen Wirklichkeit zu erläutern, soll im Folgenden zunächst einer kurzen Auseinandersetzung mit dem Begriff und seinen in der Forschungsliteratur mehrfach festgestellten Paradoxien Raum gegeben werden. Daraufhin wird die Referenzialität des hermetischen Sprechens auf Basis einer Beispielpassage aus *Heldenfriedhof* und Celans *Todesfuge* untersucht. Dabei wird die

Verwendung von Chiffren und kühnen Metaphern, die allgemein als stilistische Kennzeichen des Hermetischen gelten, im Mittelpunkt stehen. Schließlich ist darauf einzugehen, inwiefern Harlans Roman auf die Sprachkritik der Nachkriegszeit rekurriert, die in Celans Reden ausgedrückt und in seiner Lyrik performiert wird. Vor diesem Hintergrund soll abschließend auf die Funktion jener paradoxen referenziellen Struktur eingegangen werden.

## *Die mehrfachen Paradoxien des Hermetischen*

Es gibt in der Forschung keine einhellige und klar definierte Verwendung des Begriffs „Hermetik". Doch obwohl er seine „systematische Erschließungskraft [. . .] nie recht entwickelt" hat (Sparr 1989: 12), blieb er in Bezug auf Celans Lyrik seit Adornos Auseinandersetzung mit dieser eine zentrale Beschreibungskategorie und Letzterer ihr Gewährsmann. Dabei sind die Aussagen Adornos zwar treffend in Bezug auf die Wirkung der Gedichte, ihrerseits aber alles andere als klärend, gewährsmännisch oder definitorisch. Dieser Umstand mag mit dazu beigetragen haben, dass sich der Begriff des Hermetischen einer distinkten Theoretisierung entzieht.

Vielmehr scheint das Missverständnis von der Realitätsabwendung der Celan'schen Lyrik beziehungsweise der Widerspruch zwischen selbstbezüglicher Sprache und Wirklichkeitsbezug bei Adorno ihren Ursprung zu haben. So steht die vielzitierte Aussage „Celans Gedichte wollen das äußerste Entsetzen durch Verschweigen sagen" (Adorno 1970: 477) in einem eigentümlichen Gegensatz zu der Formulierung, die „Abdichtung des Kunstwerks gegen die empirische Realität" sei das „ausdrückliche Programm [. . .] der hermetischen Dichtung" (ebd.: 475). Denn das „äußerste Entsetzen" kann sich ja einzig auf den Holocaust beziehen, der gleichsam als Erschütterung aller Kultur verstanden wird und die alles bestimmende traumatische Wirklichkeitserfahrung Celans darstellt. Die Rede von der „Abdichtung des Kunstwerks" mag sich in dieses Verständnis nicht so recht einfügen. Vielmehr zeugt sie von einer Auffassung der hermetischen Kunst als eine, die „sich der direkten Codierung durch die empirische Realität verschließt" (Johann 2018: 184), also mehr oder weniger selbstreferenziell ist. Angesichts des skizzierten Widerspruchs stellt sich die Frage, ob diese zweite Aussage auch anders sinnvoll verstanden werden kann denn als „Selbstreferenzialität des Kunstwerks". Beide Zitate Adornos entstammen der *Ästhetischen Theorie*, die bekanntlich Fragment geblieben ist, was die Unabgeschlossenheit der begrifflichen Schärfung erklärt.

Trotz oder wegen dieser definitorischen Unabgeschlossenheit, ist der Begriff mit wiederkehrenden Schlagworten verbunden. Das Schlagwort der „Selbstreferenzialität" wurde bereits genannt. Des Weiteren wird das

Hermetische als eine Sprechweise beschrieben, die den Sinn verhüllt, verdunkelt, verbirgt, verschlüsselt oder unzugänglich macht (cf. Waldschmidt 2011: 14–18). Auch formale Gesichtspunkte werden immer wieder genannt. Darunter fallen insbesondere bestimmte Stilmittel wie die Chiffre und eine ausgeprägt enigmatische Metaphorik (cf. Sparr 1989: 174–178).

Über diese Schlagworte hinaus wird in der Forschungsliteratur auffallend häufig der paradoxale Charakter hermetischen Schreibens konstatiert, wobei der Befund unterschiedlich begründet wird. Dies betrifft nicht nur Adornos Aussagen und das ungeklärte Verhältnis des scheinbar verschlüsselten Sprechens zur historischen Realität. Der Eindruck, dass die hermetische Dichtung paradoxerweise gerade durch ihre spezifische Sprachverwendung ein Unvermögen der Sprache demonstriere; der Eindruck, sie zeige, „dass es etwas zu sagen gäbe, dessen Gehalt wesentlicher und tiefgreifender sei, als es die Sprache auszusagen vermag“ (Waldschmidt 2011: 30), zieht sich durch. Jenseits definitorischer Fragen stellt Thomas Sparr fest, dass der Hermetik „das Stigma des Unverständlichen, Weltflüchtigen, der unaufgehobenen Negativität“ (1989: 7) anhafte, während sie gleichzeitig der primäre „Bezugspunkt in der Auslegung [sprich, für das *Verständnis*] moderner Lyrik“ (ebd.) sei.

Unter allen Annäherungen an das hermetische Sprechen über paradoxale Denkfiguren scheint mir ein auf die Sinnproduktion entsprechender Texte abzielender Ansatz Christine Waldschmidts analytisch produktiv zu sein. Diese bestimmt das hermetische Paradox als „Zusammenfallen von Sinnverweigerung und Sinnsuggestion“ (2011: 32), das darin bestehe, dass das hermetische Gedicht den Anspruch erhebe, „eine Mitteilung von wesentlicher Bedeutung zu transportieren, *indem* es ein Verständnis des Gesagten verweigert“ (ebd.: 31).

Hermetik einerseits als Unlesbarkeit verstanden und andererseits als Schlüssel zum Verständnis; hermetisches Sprechen als Demonstration des Unvermögens und als Funktionalisierung der Sprache an sich, Selbstreferenzialität und Wirklichkeitsbezug, Sinnverweigerung und Sinnstiftung – all diese Gegensätze haben gemein, dass sie die paradoxale Gleichzeitigkeit (nicht etwa eine Dialektik) von Unzugänglichkeit und Öffnung zu benennen versuchen, welche die entsprechenden Texte evozieren. Der mehrfache Befund über den paradoxalen Charakter des Hermetischen scheint auf ein Kernproblem hinzuweisen, den der Begriff mit sich bringt. Vor dem Hintergrund, dass dieses Problem bereits in den paradoxen Aussagen Adornos über die hermetische Wirklichkeitsrelation angelegt ist, scheint es sinnvoll zu sein, die *Bezugsstruktur* des hermetischen Ausdrucks zum Ausgangspunkt der Überlegungen zu machen. Entsprechend soll in der folgenden Vergleichsanalyse der Versuch unternommen werden, konkreter auszumachen, a) worauf das hermetische Sprechen in Celans *Todesfuge* und Harlans *Heldenfriedhof* referiert, b) gegen was genau es sich durch diese spezifische referenzielle Struktur

verschließt und zu welcher Bezugsgröße hin es sich öffnet, um klären zu können, c) welche konkrete Rolle die Wirklichkeit bei der Sinnkonstitution oder „-suggestion" der Texte spielt. Harlans Roman fungiert dabei als Vergleichspunkt und mitfolgend als Spiegel.

### *Das hermetische Paradox als Referenzproblem*

Um die Frage nach dem Wirklichkeitsbezug des hermetischen Sprechens und seiner spezifischen Art der Sinnkonstitution in den Fokus nehmen zu können, sei im Folgenden in aller Kürze auf den hier verwendeten Referenzbegriff eingegangen. Referenzialität als sprachliche Eigenschaft ist als grundlegende Voraussetzung für jegliche Sinnkonstitution zu verstehen. Referenz in literarischen Texten bedeutet sprachliche Bezugnahme auf Vorhandenes – etwa Figuren, Orte oder Ereignisse in der (mitunter historischen) Realität – für den Zweck der intratextuellen Sinnstiftung, die durch die spezifische Verknüpfung der referierten Elemente entsteht.[1] Das heißt, extratextuelle Entitäten wie etwa ‚Berlin' und ‚Napoleon' werden per Referenzialisierung in den literarischen Text ‚geholt', wo sie Teil des literarisch evozierten Settings (oder in erzählenden Texten der fiktiven Welt) werden und zu (neuem) Sinn verknüpft werden – in unserem Beispiel könnte das durch den Satz „Napoleon läuft durch Berlin" geschehen. Die Sinnkonstitution funktioniert zum einen durch syntaktische Verknüpfung als auch wiederum durch Referenzialisierung. Denn nach der Einführung außerliterarischer Entitäten durch extratextuelle Referenzialisierung kann der innertextlich erzeugte Sinn durch referenzielle Wiederaufnahme weiter ausgebaut werden. Der Referenzausdruck „Napoleon" würde sich fortan auf den – vom Text evozierten – durch Berlin laufenden Napoleon beziehen, hätte also eine intratextuelle Bezugsrichtung. Literarische Texte bringen ihren intratextuellen Bezugsrahmen folglich gleichsam hervor wie sie sich auf ihn beziehen. (cf. Hrushovski 1984)

Da zur Sinnkonstitution also in aller Regel selbstbezügliche Formen der Referenz gehören, kann der Befund, Celans Lyrik sei selbstreferenziell, nur bedeuten, dass sie *ausschließlich* selbstreferenziell sei, wohingegen ein extratextuelles Referenzialisieren nicht stattfinde. Der Sinn hermetischen Sprechens ist dieser Lesart zufolge im Text verborgen, „versperrt sich einer

1 Dieses Verständnis literarischer Referenz gehört zu denjenigen Definitionen des Begriffs, die sich gegenüber den engeren Definitionen in manchen linguistischen und philosophischen Ansätzen weiter ausnehmen. Konkretisiert wird das Konzept literarischer Referenz durch die Kategorisierung von Bezugsfeldern, wie etwa bei Linda Hutcheon (1988: 154).

direkten und eindeutigen Codierung durch die empirische Realität“ (Johann 2018: 182) und bleibt für die Rezipienten rätselhaft und unzugänglich.

Wie referenzielle Ausdrücke sprachlich zu sinnhaften Aussagen verknüpft werden, ist Teil eines intersubjektiv geteilten Anwendungswissens, das der sprachlichen Ordnung und Verstehbarkeit der Welt dient. Dieses Anwendungswissen regelt die Rezipierbarkeit von Texten, da sich Autor und Rezipient im selben Sinnstiftungssystem bewegen. Wenn in der folgenden Analyse der Fokus auf der Referenzstruktur der Texte liegt, wird sich also klären, worin genau die „verhinderte Kommunikation“ (Sparr 1989: 18) hermetischen Sprechens besteht.

### *Selbstreferenzialität oder jedes Wort Wirklichkeit?* *Die referenzielle Struktur hermetischer Stilmittel bei Celan und Harlan*

Um die referenzielle Struktur hermetischen Sprechens zu untersuchen und dabei die Rolle der Wirklichkeit für die Sinnkonstitution der Texte verstehen zu können, soll der Fokus im Folgenden auf den formalen Insignien des Hermetischen liegen. Oben wurden bereits kühne Metaphern und Chiffren als wiederkehrende formale Kennzeichen der hermetischen Dichtung genannt.

Die Wortgruppe „Schwarze Milch der Frühe“ (Celan 1986a: 41), mit der das Gedicht über das Dasein im KZ, die *Todesfuge*, beginnt, ist in der Literaturwissenschaft zum Prototyp der sogenannten „kühnen Metapher“ geworden, deren Besonderheit Harald Weinrich wie folgt beschreibt:

> Wenn eine Wortfügung *um ein geringes* von den Erfahrungen der sinnlich erfahrbaren Realität abweicht, dann nehmen wir den Widerspruch wahr und empfinden die Metapher als kühn, z.B. schwarze Milch (Paul Celan: Todesfuge). Diese Metapher ist so kühn, nicht weil sie so weit von den alltäglichen Beobachtungen abweicht, sondern weil sie so gering abweicht. Sie trägt uns nicht in einen ganz anderen Bereich, sondern nur einen kleinen Schritt weiter zu einer anderen Farbe [. . .]. Eine kleine Bildspanne [. . .] erzwingt unsere Aufmerksamkeit für diese Widersprüchlichkeit und verleiht der Metapher den Charakter der Kühnheit. (zitiert nach Braak & Neubauer 2007: 45)

Celan selbst hat Zuordnungen dieser Art auf das Entschiedenste widersprochen. Seine Aufzeichnungen zu der Büchner-Preis-Rede „Der Meridian“, die er 1960 hielt, zeugen von einer regelrechten Aversion gegen den Metaphernbegriff. In Bezug auf die *Todesfuge* notiert der Dichter:

> Schwarze Milch der Frühe: Das ist keine jener Genitivmetaphern, wie sie uns von unseren sogenannten Kritikern vorgesetzt bekommen [sic!], damit wir nicht mehr zum Gedicht gehen; das ist keine Redefigur und kein Oxymoron mehr, das ist Wirklichkeit. (Celan 1999: 158)

In der Passage aus Harlans Roman *Heldenfriedhof*, die im Folgenden analysiert werden soll, wird die Celan'sche kühne Metapher ins Epische übertragen und neu interpretiert. Es handelt sich um eine der enigmatischsten Textstellen, die einen unmittelbaren Eindruck der hermetischen Sinnverschlüsselung erzeugen. In dem Roman suizidieren 14 nationalsozialistische Täter, die für Morde an psychiatrischen PatientInnen, JüdInnen und anderen Opfergruppen im Rahmen der Aktion T4 in deutschen Heilanstalten, der Aktion Reinhard in Polen und des Einsatzes R in der „Operationszone Adriatisches Küstenland" verantwortlich sind, Anfang der 1960er Jahre kollektiv auf dem Triestiner Heldenfriedhof.[2] Eine Sequenz der Textcollage, die vom Zusammentreffen der Suizidenten handelt, endet mit einem abrupten Wechsel des Ortes und der Szenerie. Der Fokus wird auf den Verwaltungsobersekretär des „Heldenfriedhofs" gerichtet, der im Gegensatz zu den Suizidenten eine rein fiktive Figur ist:

> Das war Karsamstag früh. Gegen Mitternacht erschien Domenico Rapaport am Hirschbichl [. . .] und legte einen Wäschekorb nieder. Er entnahm dem Korb Äpfel, [. . .] zählte sie ab, mehrmals – 14! Den einen, hellblauesten, nannte er „Stute" dann sägte er den Lendenschurz des Heilands ab und bot ihm die Äpfel dar. Von jedem einzelnen biß er ein Stück ab. Am Ende waren alle unversehrt. (Harlan 2006: 553)

Die Vorstellung, die hier evoziert wird – Äpfel von steigerbarer Hellbläue – kopiert die Struktur der Celan'schen kühnen Metapher und verschärft sie dabei. Auch hier wird eine Farbabweichung gewählt; durch die alogische Steigerungsform des Farbadjektivs wird der kühne Charakter gleichsam gesteigert und der grammatischen Struktur eingeschrieben. Denn wiederum nimmt sich die Abweichung von der erfahrbaren Realität und den Regeln der Grammatik gering aus – syntaktisch sind Adjektive ja steigerbar, nur bilden Farbadjektive eine semantisch bedingte Ausnahme.

Die Zahl 14 bezieht sich auf die Anzahl der Personen, die in der fiktiven Handlung Selbstjustiz üben und damit auf eine intratextuelle Entität. Formal wird das Prinzip der Weiterentwicklung von Gegenständen und Handlungen

2 In der Romanwirklichkeit fallen die italienische Stadt Triest, wo während der nationalsozialistischen Herrschaft in einer alten Reismühle das Konzentrationslager Risiera di San Sabba betrieben wurde, und der Soldatenfriedhof Costermano, der realiter in Verona liegt, geographisch zusammen.

durch intratextuelle Referenzialisierung also eingehalten – indem sich die Zahl der Täter jedoch mit einem so abwegigen Konzept wie Äpfeln verbindet, wird das ursprüngliche Konzept dekonzeptualisiert. Auf diese Weise versagt das Prinzip intratextueller Sinnstiftung, indem seine Funktion ausbleibt.

Ein anderer Referenzausdruck, der sich ausmachen lässt, ist „Stute" als Name für einen der Äpfel. Mit diesem Namen wurde die KZ-Aufseherin Hermine Braunsteiner von den Häftlingen im Konzentrationslager Majdanek bezeichnet. Diese wurde 1981 zu lebenslanger Haft verurteilt und 1996 durch den Bundespräsidenten Johannes Rau begnadigt. Bemerkenswert ist, dass Braunsteiner im Roman weder zu den 14 Suizidenten gehört noch anderweitig vorher erwähnt wird. Auch hier versagt das Prinzip intratextueller Kohärenz: die Referenz bleibt innerhalb des Textes leer und bezieht ihren Sinn einzig durch eine extratextuelle Bedeutung und damit aus einem Kontext außerhalb der Romanhandlung. Der Verweis auf „Stute" reflektiert das Hauptthema des Romans: das Versagen der bundesrepublikanischen Justiz bei der Ahndung zutiefst menschenfeindlicher Verbrechen. Es handelt sich also um eine Chiffre, in welcher der Sinn kondensiert und verschlüsselt (cf. Braak & Neubauer 2007. 50), aber mit entsprechendem Assoziationsaufwand durchaus dechiffrierbar ist – und das einzig durch Wirklichkeitsbezug. Dieser Befund widerspricht der Einschätzung, hermetisches Sprechen sei per definitionem selbstreferenziell. Vielmehr bleibt der Textsinn hier innerlich leer und verweist auf die historische Wirklichkeit als sein *Äußeres*.[3] Das Assoziationsfeld der Chiffre reflektiert das Motiv von Schuld und versäumter Sühne, welches die experimentell-fragmentarische Narration des Romans zusammenhält.

Wie im Falle der kühnen Metapher stellt auch „Stute" als zentrale Chiffre der Passage eine kategoriale Adaption der Chiffrenverwendung bei Celan dar. Auch in der *Todesfuge* nehmen mit dem Gegensatzpaar der ‚arischen' Margarete und der jüdischen Sulamith Frauenfiguren die Funktion symbolischer Verschlüsselung ein. Ihre syntaktisch parallelistische Gegenüberstellung – „dein goldenes Haar Margarete / dein aschenes Haar Sulamith" (Celan 1986a: 42) – reflektiert die Kontingenz und Sinnlosigkeit des Genozids an den JüdInnen. Zwar referieren sie, anders als bei Harlan, nicht auf konkrete Personen, dennoch wird ihre Bedeutung allein durch den Wirklichkeitsbezug der Chiffren auf die antisemitische Herrenmenschideologie der Nationalsozialisten verständlich.

3 Andere Referenzen sind in ähnliche Richtung assoziierbar. So ließe sich das Auftauchen der Jesusfigur im Zusammenhang mit dem Karsamstag als Anspielung auf die unverdiente Befreiung von Schuld und die unversehrten Äpfel als Exkulpationsmetapher interpretieren. Zur Deutung hermetischer Dichtung durch extratextuelle Assoziation vgl. Werner Hamachers (2019) eindrucksvolle Interpretation des Gedichts *Aus dem Moorboden* von Celan.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die charakteristische Sinnkonstitution hermetischen Sprechens bei Harlan und Celan sich durch die Auslagerung jeglichen Sinns in die extratextuelle historische Realität realisiert. Folglich gründet der Eindruck des Sinnverlusts gerade nicht in dem Ausschluss der Wirklichkeit aus dem Kunstwerk, sondern in dem Ausfall oder der Kapitulation der künstlerischen Gestaltung angesichts der reinen Faktizität. Die Referenzrichtung der verwendeten hermetischen Stilmittel ist ausschließlich die Wirklichkeit. Diese Wirklichkeitsreferenzen bleiben auf intratextueller Ebene aber unverbunden und ohne Sinnverknüpfung: „Celan liefert dem Leser [. . .] Bruchstücke einer historischen Wirklichkeit, aber er stellt zwischen ihnen keine Bezüge mehr her. Wie in einer Montage stehen die Dinge unvermittelt nebeneinander [. . .]" (Witte 1981: 142).

Sowohl bei Celan als auch bei Harlan erschöpfen sich extratextuelle Referenzen in ihrer deiktischen Funktion. Celans Gedicht und Harlans Roman *zeigen* also auf den Holocaust als blanke Faktizität, ohne eine literarische Deutung durch sprachliche Ordnungsprozesse zu liefern. Durch die Dysfunktionalisierung intratextueller Referenz werden die zum kommunikativen Anwendungswissen gehörigen Regeln interner Textkohärenz verletzt, was den Eindruck erweckt, der Text sei unverständlich. Es handelt sich damit um die gegenteilige Situation, als die Auffassung es suggeriert, nach welcher der Sinn hermetischen Sprechens im Text eingeschlossen sei und sich der Codierung durch die Wirklichkeit entzöge.

Während die Sinnkonstitution des Harlan'schen Romans von recherchierten Fakten bestimmt ist, stehen in Celans Gedicht erinnerte Erfahrungen im Zentrum – dennoch beziehen sich beide auf dieselbe historische Realität. Die Wut Celans gegen die Metapher als Deutungsparadigma seiner Lyrik zielt darauf, auf die Wirklichkeit dieser Erfahrungen und der Faktizität des Traumas zu beharren: „Genitivmetapher = Nein, ein unter Herzensnot Zueinander-Geboren-Werden der Worte" (Celan 1999: 158). Kühne Metaphern wie „Schwarze Milch der Frühe" und „hellblaueste Apfel" sind bei all ihrem Sinnverschluss auf totale Weise referenziell, denn sie haben keinen Referenten im ‚Ordnungssystem' der sprachlichen Darstellung. Vielmehr lokalisiert ihr gesamtes Sinnpotential außerhalb des Textes in der reinen Faktizität der traumatisch erlebten respektive der bis zur Verzweiflung unfassbaren Geschichte. Darin besteht die paradoxe referenzielle Struktur des hermetischen Ausdrucks.

### *Das hermetische als das scheiternde Sprechen. Harlans Rückkehr zur Sprachkrise Celans*

Indem Celans hermetische Lyrik anhand von der *Todesfuge* in seiner epischen Adaption und Interpretation bei Thomas Harlan gespiegelt wurde, konnte gezeigt werden, dass nicht etwa ein mangelnder Wirklichkeitsbezug die charakteristische Unzugänglichkeit der Hermetik evoziert. Vielmehr sind die Texte nicht anders zu verstehen denn als deiktische Geste auf das Unfassbare. Der hermetische Ausschluss besteht darin, dass die intratextuelle Sinnstiftung ausbleibt. Dies kommt einer Verweigerung gleich, die extratextuelle historische Realität der Literatur zuzueignen und zu verarbeiten. Auch so ließe sich das eingangs angeführte Adorno-Zitat von der „Abdichtung des Kunstwerks" lesen; nicht das Kunstwerk bleibt verschont, sondern die Wirklichkeit, indem die Kunst dem „ästhetischen Stilisationsprinzip" widersteht, durch das „das unausdenkliche Schicksal" erscheint, „als hätte es irgend Sinn gehabt" (Adorno 1976: 126).

Dieser hermetische Widerstand findet vor dem Hintergrund einer Sprachkrise statt, die Celan in seinen Reden formuliert hat:

> Sie, die Sprache, blieb unverloren, ja, trotz allem. Aber sie musste nun hindurchgehen durch ihre eigenen Antwortlosigkeiten, hindurchgehen durch furchtbares Verstummen, hindurchgehen durch die tausend Finsternisse todbringender Rede. Sie ging hindurch und gab keine Worte her für das, was geschah; aber sie ging durch dieses Geschehen. Ging hindurch und durfte wieder zutage treten, „angereichert" von all dem. (Celan 1986c: 186; cf. 1986b: 157)

Die Vorstellung, dass die Sprache, weil sie zum Herrschaftsinstrument der Nationalsozialisten wurde, mitsamt all ihren Verwendungsbereichen kontaminiert sei, übernimmt Harlan in *Heldenfriedhof* und bezieht sie, wie Celan, auf die Sprache der Literatur.[4] Der Roman parallelisiert das Scheitern der justiziellen Aufarbeitung mit dem Scheitern der literarischen Darstellung in Person eines fiktiven Schriftstellers mit Namen Enrico Cosulich, dessen Mutter den ‚Euthanasie'-Morden der Nationalsozialisten zum Opfer gefallen ist. Cosulich wird wahnsinnig, weil er zu den Verbrechen der T4-Tätergruppe und den nahezu ausbleibenden rechtlichen Konsequenzen recherchiert und dies versucht, literarisch zu verarbeiten. In einer Passage, in der er aus einem eigenen Text vorliest, heißt es:

4 Zur Kontaminationsthese vgl. auch Klemperer 1947; Sternberger et. al 1968; und spezifisch in Bezug auf die literarische Sprache Adorno (1976): „Indem noch der Völkermord in [der] Literatur zum Kulturbesitz wird, fällt es leichter, weiter mitzuspielen in der Kultur, die den Mord gebar." (127)

> Er dachte, als er dies las, an Hitler und war, dessen unerhörter Größe gewahr, der Betäubung, in deren Zustand sie die Welt versetzt hatte, plötzlich näher als je zuvor und wie in ihr aufgelöst und verwechselbar mit ihm und als Teil von ihm auf Dritte einwirkend unheilbar unfähig, sich dem Sog zu entziehen, in welchem er sich wiederfand, als habe der Zeuge die Gestalt eines Mittäters angenommen [. . .]. (Harlan 2006: 94)

Hier kommt das Dilemma zum Ausdruck, dass jede Darstellung des Holocaust in der kontaminierten Sprache der Nationalsozialisten, die ideologische Dimension, die ihr fortan anhaftet, mit reproduziert.

Die Kontaminationsthese ist nur eine der sprachkritischen Begründungslinien vor dem Hintergrund des Holocaust. Ein phänomenologisch fundiertes Argument, wie es sich etwa bei Jean Améry (2002: 165) und Jean-François Lyotard (1988: 199) findet, bringt die Inkommensurabilität des Holocaust in Anschlag, der sich als Ereignis den üblichen Kategorien und sprachlichen Strategien des Verstehens und der Weltaneignung entzieht. Die historische Wunde ist demnach buchstäblich nicht zu *fassen*, nicht in Form sprachlicher Darstellung aufzunehmen und auszudrücken. In Analogie dazu heißt es über die Figur Cosulich, er „sei aus Fassungslosigkeit gestorben“ (Harlan 2006: 559). Harlan inkorporiert diese Fassungslosigkeit konsequenterweise in die Sprache selbst und kehrt damit zurück zur Sprachkrise, die durch die vielen leicht und leichtfertig zugänglichen belletristischen Erzählungen über Holocaust und Nationalsozialismus der 1990er und 2000er Jahre den Anschein hatte, überwunden zu sein. Die stilprägenden Erzählprinzipien seiner Prosa – die endlose Aufzählung, dysfunktionale Verweisstrukturen und die ins Leere laufenden Syntax – drücken vielmehr ein Unvermögen der Sprache angesichts ihres Gegenstandes aus. (cf. Petersen 2013)

Dem – lyrischen wie epischen – hermetischen Sprechen ist dieses Scheitern wesentlich eingeschrieben, indem es gleichsam Ausgang und Konsequenz seines Ausdrucks ist. Der hermetische Ausdruck tritt, bildlich gesprochen, mit dem Anspruch auf, die einzige Sprache zu sein, die dem Grauen der Geschichte gerecht wird und stößt gleichzeitig sein eigenes Scheitern an, indem es geteiltem Anwendungswissen der Sprache den Rücken kehrt und auf diese Weise ihre kommunikative Funktion untergräbt.

## *Literaturverzeichnis*

Adorno, Theodor W. (1970): *Ästhetische Theorie*. In: *Gesammelte Schriften*, Bd. 7, hrsg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Adorno, Theodor W. (1976): Engagement. In: *Gesammelte Schriften*, Bd. 11.3: *Noten zur Literatur*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 109–135.
Adorno, Theodor W. (1977): *Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen. Ohne Leitbild*. In: *Gesammelte Schriften*, Bd. 10.1, hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
Améry, Jean (2002): Über Zwang und Unmöglichkeit, Jude zu sein. In: *Werke*, Bd. 2.1: *Jenseits von Schuld und Sühne*, 149–177.
Braak, Ivo & Neubauer, Martin (2007): *Poetik in Stichworten. Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe*, Berlin & Stuttgart: Gebrüder Borntraeger.
Celan, Paul (1986a): Die Todesfuge. In: *Gesammelte Werke*, Bd. 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 41–42.
Celan, Paul (1986b): Edgar Jené und der Traum vom Traume. In: *Gesammelte Werke*, Bd. 3, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 155–161.
Celan, Paul (1986c): Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der freien Hansestadt Bremen. In: *Gesammelte Werke*, Bd. 3, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 185–186.
Celan, Paul (1999): *Der Meridian. Endfassung, Entwürfe, Materialien*, hrsg. von Bernhard Böschenstein und Heino Schmull, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
Hamacher, Werner (2019): HÄM. Ein Gedicht Celans mit Motiven Benjamins. In: ders.: *Keinmaleins. Texte zu Celan*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 13–55.
Harlan, Thomas (2006): *Heldenfriedhof*. Frankfurt am Main: Eichborn.
Hrushovski, Benjamin (1984): Fictionality and Fields of Reference. Remarks on Theoretical Framework. In: *Poetics Today*, 5. Jahrgang, 2. Heft, 227–251.
Hutcheon, Linda (1988): *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York & London: Routledge.
Johann, Wolfgang (2018): *Das Diktum Adornos. Adaptionen und Poetiken – Rekonstruktionen einer Debatte*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
Klemperer, Victor (1947): *LTI. Notizbuch eines Philologen*, Berlin: Aufbau.
Lyotard, Jean-François (1988): Beantwortung der Frage: Was ist postmodern? In: Wolfgang Welsch (Hg.): *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Weinheim: VCH Verlagsgesellschaft, 193–203.
Petersen, Jörg (2013): Zu Thomas Harlans *Heldenfriedhof*. Negative Narratologie und Pertubation des Leseakts – Strategien literarischer Weitergabe des Holocaust. In: *Sprachkunst*, 44. Jahrgang, Heft 2, 97–122.
Reinfrank, Arno (1971): Schmerzlicher Abschied von Paul Celan. In: *Die Horen*, 16. Jahrgang, 72–73.
Sparr, Thomas (1989): *Celans Poetik des hermetischen Gedichts*. Heidelberg: Carl Winter.
Sternberger, Dolf & Storz, Gerhard & Süskind, Wilhelm Emanuel (1968): *Aus dem Wörterbuch eines Unmenschen*, Hamburg & Düsseldorf: Claassen.
Waldschmidt, Christine (2011): *„Dunkles zu sagen". Deutschsprachige hermetische Lyrik im 20. Jahrhundert*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
Witte, Bernd (1981): Zu einer Theorie der hermetischen Lyrik. Am Beispiel Paul Celans. In: *Poetica*, 13. Band, 133–148.

# Anmerkungen zum Jerusalem-Zyklus von Paul Celan

Larissa Naiditsch (Jerusalem)

**Abstract:** Der vorliegenden Artikel behandelt Celans Werke aus seinem Jerusalem-Zyklus. Nach einer kurzen Übersicht über die Entstehungsgeschichte dieser Gedichte, die während Celans Israel-Reise 1969 geschrieben wurden, werden zwei davon – *Es stand* und *Die Posaunenstelle* – aus philologischer und textlinguistischer Perspektive näher analysiert. Dabei wird ein Versuch ihrer Deutung unter Berücksichtigung der vorhandenen Interpretationen unternommen.

**Keywords:** Paul Celan, Celans Israel-Reise, Jerusalem-Gedichte von Paul Celan.

Zum Andenken an Stéphane Mosès, den Philosophen und Philologen, der die Entwicklung der Germanistik in Israel förderte

Die Jerusalem-Gedichte von Paul Celan bilden den Höhepunkt der letzten Schaffensperiode des Dichters. Zu ihrer Deutung und Bedeutung in Celans Biographie und zur Erkundung ihrer Schaffensgeschichte tragen insbesondere die Notizen von Ilana Shmueli bei, der diese Gedichte gewidmet waren. Ich hatte das Glück, diese bemerkenswerte Frau kennen zu lernen und mit ihr mehrmals zu sprechen. Das Ziel dieses Artikels ist, einzelne Gedichte des Zyklus aus philologischen und textlinguistischen Gesichtspunkten näher zu betrachten.

## *Biographische Bezüge*

Am 30. September 1969 flog Paul Celan nach Israel. Auf diese Reise setzten der Dichter und auch seine Freunde große Hoffnungen. Celan, der sich überall fremd und angespannt fühlte, wollte endlich im jüdischen Staat seine Seelenruhe finden, wenn auch nur auf kurze Zeit. Aus Sicht seiner israelischen Schriftsteller-Kollegen und Freunde sollte sein Besuch nicht nur ein besonderes Ereignis im kulturellen Leben Israels werden, sie hofften auch auf ein herzliches persönliches Treffen. Celan schrieb am 21.10, nach seiner Rückkehr, aus Paris an Ilana Shmueli: „Daß Jerusalem eine Wende, eine Zäsur sein würde in meinem Leben – das wußte ich. Aber ich wußte nicht, daß ich dort

beschenkt werden sollte mit Dir“ (Celan – Shmueli 2004: 14). Nach außen hin war sein Aufenthalt erfolgreich: Ein herzlicher Empfang seitens seiner alten und neuen Bekannten, ein Treffen mit Freunden, sein Erfolg bei den Lesungen in Jerusalem und in Tel Aviv und vor allem sein Wiedersehen mit seiner Jugendfreundin und die plötzlich entflammte große Liebe. Seine Lesung in Jerusalem beendete er mit dem Gedicht *Denk dir* (1967) (GW 2: 227), wo er den Kampf der israelischen Soldaten mit dem Widerstand der KZ-Häftlinge vergleicht: „Der Moorsoldat von Massada / bringt sich Heimat bei“. Somit betonte er die Bedeutung des jüdischen Staates als Heimat für die Juden, die nicht mehr kampflos erniedrigt und vernichtet werden sollten. Obwohl ihm nicht alles in Israel gefiel und vor allem „der Konflikt der Sprachen“ das schwerste Hindernis bei der Lösung seiner Identitätsprobleme war, fand er hier „Rückhalt und Sicherheit“ (Celan – Shmueli 2004: 168). Jedoch erwies sich, dass Celan auch in Israel kein seelisches Gleichgewicht finden konnte, was offensichtlich in großem Maße durch seine deprimierte, inzwischen zu einer seelischen Krankheit gewordene geistige Verfassung bedingt war (Celan und Ilana nannten das „Krankheit“ – in Gänsefüßchen). Seine Cousine Edith Hubermann, mit der ich mich 2005 in Tel Aviv traf, erzählte mir, dass sie erstaunt und enttäuscht war, als sie ihn sah. Gealtert, besorgt, deprimiert – so sah er aus. Auch sein alter Bekannter Israel Hochstädt berichtete Ähnliches: Man sah Celan an, dass ihn etwas belastet. Dabei habe es ihm in Israel sehr gefallen, wie er betonte (Najdič 2007: 343, 348).

Am 16. Oktober 1969 flog Celan nach Paris zurück, nachdem er seinen Israel-Aufenthalt vorzeitig abgebrochen hatte. Der rege Briefwechsel zwischen Celan und Ilana Shmueli begann sofort nach seiner Rückkehr (Celan – Shmueli 2004). Den Briefen von Celan wurden Gedichte beigelegt, die durch seinen Aufenthalt in Israel und seine Begegnung mit Ilana angeregt worden waren. Diese Gedichte wurden 1976 als der zweite Teil des Nachlassbandes *Zeitgehöft* (GW 3: 67–123) publiziert.

Das erste Gedicht des Zyklus *Mandelnde* entstand bereits in Israel. Laut Ilana Shmueli (Celan – Shmueli 2004: 170) ist es „vom Jüdischen her zu deuten: als Sehnen nach der jüdischen Heimat, der Heimat, die er warten ließ. Es ist aber ein sehr persönliches Ansprechen darin: Er spricht zur „Mandelnden“, zu einer Frau – einer *jüdischen Frau*, die er hat warten lassen“. Die letzte Zeile des Gedichts „Hachnissini“ „nimm mich in dich“ – ein Zitat aus einem Gedicht von Bialik, einem Lied, das Celan als Kind auf Hebräisch gelernt hatte, enthält bereits die Züge, die im ganzen Zyklus zu finden sind: die Suche nach Zuflucht und die Sehnsucht nach Liebe. Dabei verschmilzt die Vorstellung von der Heimat mit der Mutter-Schwester-Geliebten Gestalt, die ihn in diese Heimat hineinlässt. Hier wird der biblische Vergleich bzw. die Metapher *Geliebte – Jerusalem* neu belebt. Vgl. im Hohelied (6, 4): „Schön bist du, meine Freundin, [. . .] anmutig wie Jerusalem“ (Buber, Rosenzweig 1980: 353). Die

Themen der heiligen Stadt und der Frau, die ihm die jüdische Heimat eröffnet, werden in weiteren Gedichten des Zyklus aufgegriffen.

Einzelne Texte des Zyklus sind an den einen oder anderen Ort in Jerusalem gebunden (Celan – Shmueli 2004: 143, Baer, Eschel 2019). Gewissermaßen setzen sie die Celan-spezifische Tradition fort, Gedichte als Eindrücke nach einem Besuch zu verfassen und bestimmten Orten zuzuweisen: *Tübingen, Jänner*, *Todtnauberg*, *Zürich, Zum Storchen* (GW 1: 226; 214–215).

## Es stand. . .

Das Gedicht *Es stand. . .* (GW 3: 96), das wir hier näher betrachten, wurde am Tag nach der Rückkehr von Celan aus Israel geschrieben und in einem Brief an Ilana geschickt.

> ES STAND
> der Feigensplitter auf deiner Lippe,
>
> es stand
> Jerusalem um uns,
>
> es stand
> der Hellkieferndduft
> überm Dänenschiff, dem wir dankten,
>
> ich stand
> in dir.

Celan wohnte in Jerusalem bei Freunden im Stadtviertel Beit HaKerem, in der Nähe des Kikar Denia, des Dänenplatzes. Während des Spaziergangs mit Ilana Shmueli beeindruckte ihn die symbolische Skulptur des Bootes, die dort steht – den dänischen Fischern zu Ehren, die im Oktober 1943 viele dänische Juden gerettet haben. Als Ergebnis dieser Eindrücke entstand dieses Gedicht.

Jeder Teil dieses knappen Textes, der aus insgesamt 9 Zeilen besteht, enthält seinen eigenen semantischen Inhalt. Der Blick und gleichzeitig der Gedanke gleiten von Du (der geliebten Frau, ihrem Gesicht) zum Bild von Jerusalem als etwas Ganzem, dann zu den Kiefern, deren Duft das lyrische Ich anzieht, und zum Anblick der Skulptur des Schiffes; weiter gleitet der Gedanke zum Thema Beziehung zwischen Ich und Du, d.h. zwischen dem lyrischen Ich und der Geliebten und gleichzeitig zwischen ihm und der Stadt. Unterschiedliche Gefühlssinne: das Bild, das gesehen wird, aber auch Geruch (Hellkieferndduft) und möglicherweise auch Geschmack (Feigensplitter) vereinigen sich als Synästhesie (Koelle 1997: 282).

Das Gedicht enthält keine Reime, stattdessen werden seine Zeilen durch die anaphorische Wiederholung der Wortverbindung „es stand“ zementiert, wobei sie in der letzten Strophe durch „ich stand“ ersetzt wird. Die Wiederholungen und das Verb „stand“ halten nicht nur den Text als Ganzes zusammen, sie markieren immer wieder die Einführung eines jeweils neuen Themas.

Die Wortgruppe „Es stand“ als Anfangsformel findet sich in mehreren deutschen poetischen Texten wieder, besonders in Volksballaden und Gedichten im Volkston, z.B. im bekannten Volkslied, oft als „Liebesprobe“ betitelt: „Es stand eine Linde im tiefen Tal“ u.a. (Balladenbuch 1987: 19). Solche Volkslied-Stilisierung verleiht dem Text Rhythmus und markiert den Anfang jeder neuen kurzen Strophe. Das Pronomen *es* (das grammatisch überflüssige Satzsubjekt, sog. Platzhalter) hat eine wichtige stilistische und rhythmisierende Bedeutung in Celans Gedicht. Die Aussage wird als eine Beschreibung eines einheitlichen Bildes aufgefasst, wobei eine klare Gliederung des Satzinhaltes in Thema und Rhema unterbleibt. Die erste Zeile der letzten Strophe hat jedoch eine andere kommunikative Struktur. Statt des semantisch leeren *es* erscheint das Personalpronomen ‚ich‘, das stärker betont wird und zusammen mit dem anderen Pronomen, ‚dir‘, den Höhepunkt des Gedichts bildet.

Das Verb ‚stehen‘, das hier mehrmals wiederholt wird, war bekanntlich ein für Celan wichtiges Wort; für ihn schloss es u.a. die Semantik von Standhaftigkeit ein; vgl. z.B. sein Gedicht *Stehen* (GW 2: 23). Leonard Olschner (1991: 202) schrieb über dieses Wort in den Texten von Celan:

> Stehen erweist sich gerade nicht als gleichbedeutend mit Tatenlosigkeit, Handlungsunfähigkeit, Unentschiedenheit und ähnlichem, vielmehr ist Stehen aktives Tun, ein Zeichen für die Behauptung des Selbst in bedrohlichen und widrigen Umständen.

Das breite semantische Feld dieses Wortes wird im betrachteten Gedicht in allen seinen Facetten und Schattierungen präsentiert. In der ersten Strophe handelt es sich um etwas, das zufällig hängen geblieben ist („Feigensplitter an der Lippe“), etwas Kleines und Konkretes. (Ilana selbst wusste später nicht, worum es sich handelte. Ob die Feige als eine biblische Frucht hier eine Rolle spielt, bleibt ungeklärt). In der zweiten Strophe wird dieses Verb in abstrakter Bedeutung, eher als Teil einer Kollokation gebraucht: „die Stadt steht, sie steht um jemanden herum“. In der dritten Strophe bezieht sich „stehen“ auf „den Duft“.

Dass das „Dänenschiff“ auch „steht“, wird nicht erwähnt, wird aber als selbstverständlich angenommen. In diesem Fall erlangt das nicht genannte, doch gedachte Verb seine eigentliche, zentrale Bedeutung wieder. Das Dänenschiff vereint die Gegenwart mit der Geschichte. Die dänischen Fischer haben Juden gerettet; wir danken ihnen dafür. Wir denken an die Geretteten und an

die Opfer. Die Gegenwart kann nicht ohne Geschichte erfasst werden. Juden waren Opfer, nur einige von ihnen konnten gerettet werden. Jetzt aber haben die Juden ihre eigene Heimat.

In der letzten Strophe geht es vor allem um die geistige und die physische Nähe zwischen zwei Menschen, die einander lieben. Ilana zitiert „denn Du stehst in mir" in einem Brief, wo sie Celan für diese Nähe und für zwei zugesandte Gedichte dankt (Celan – Shmueli 2004: 8). Noch eine Bedeutung von „stehen" muss in Betracht genommen werden. Man sagt es „steht im Buch", d.h. „steht im Buch geschrieben". Somit steht die Geliebte des Dichters in ihm, in seinem Text, in seinem Schaffen eingeschrieben. Die metaphorische Auffassung der Geliebten als eines zu lesenden Buches finden wir auch in anderen Gedichten des Zyklus wieder, z.B. im Gedicht *Die Pole*: „Ich blättre dich auf" (GW 3: 105).

Momentanes und Diachronisches werden zusammengewoben: das Jerusalem von heute und eine Episode aus dem Holocaust (die Rettung der Juden), neue Eindrücke und das Tragische, das immer in Erinnerung bleibt; die Gestalten der jüdischen Frau und der Stadt Jerusalem. Das alles deutet auf die Suche nach der Heimat hin, vgl. das hebräische Wort *Hachnissini* „nimm mich in dich", ein Zitat aus Bialik im ersten Gedicht des Jerusalem-Zyklus.

## Die Posaunenstelle

Die meisten Jerusalem-Gedichte wurden durch Celans Spaziergang durch die Altstadt zusammen mit Ilana Shmueli, die ihm Jerusalem zeigen wollte, angeregt. Ein anderes Gedicht, das wir näher betrachten werden, ist *Die Posaunenstelle* (GW 3: 105). Obwohl es in der Literatur umstritten ist, ob dieses Gedicht auf einen konkreten Ort zurückzuführen wäre, wird weiter gezeigt, dass es in der Tat auf einen bestimmten Ort hindeutet.

> DIE POSAUNENSTELLE
> tief im glühenden
> Leertext,
> in Fackelhöhe,
> im Zeitloch:
>
> hör dich ein
> mit dem Mund.

Es wurden einige Interpretationsversuche dieses Textes vorgenommen (Koelle 1997: 296–299). So wurde beispielsweise das Gedicht mit der Offenbarung Gottes auf dem Berg Sinai in Zusammenhang gebracht. Das Wort ‚Posaune'

ist dabei ein Auslöser für diese Deutung. Stéphane Mosès (1987: 137) stellt fest, dass das Wort von lateinischem „bukina“ – aus „bos“ („Ochse“) und „canere“ („singen“) – abstammt und durch Martin Luther als Entsprechung des Hebräischen „schofar“ eingeführt wurde. Das „Herabsteigen Gottes auf den Berg Sinai wird durch die Laute des Schofar und durch Blitze angekündigt (Exodus 19, 16–19). Dabei kann das Wort ‚lapidim‘, das durch Luther als „Blitz“ übersetzt wurde, auch als der Schein der Fackeln verstanden werden, wie es in Buber-Rosenzweig Ausgabe der Fall ist (Mosès 1987: 138). „Alles Volk aber, sie sahn das Donnerschallen, das Fackelngeleucht, den Schall der Posaune, den rauchenden Berg, das Volk sah, sie schwankten, standen von fern“ (Buber, Rosenzweig (s.a): 206; siehe auch https://bibel.github.io/BuberRosenzweig/ot/2.Mo_20.html)

Diese Bibel-Bezüge müssen zweifellos bei der Deutung des Gedichts in Betracht gezogen werden.

Jedoch scheint mir der Zusammenhang des betrachteten Textes mit der antiken Posaunenstelle in der Altstadt Jerusalem evident, worauf auch John Felstiner (1995: 272) hinweist, was aber die meisten Kommentatoren übersehen. Es handelt sich um einen während Ausgrabungen gefundenen Stein mit einer darin gemeißelten hebräischen Inschrift. Im *Museon Israel* in Jerusalem wird das Original ausgestellt, während da, wo dieser Stein gefunden wurde, (im Archäologischen Park des Davidson-Zentrums) heute eine Kopie steht. Die Geschichte war so: 1969, knapp vor Celans Reise nach Israel, fand ein sensationeller archäologischer Fund statt. Als im Zuge von Ausgrabungen in der Altstadt Jerusalem die antike Hauptstraße entlang der Westmauer teilweise freigelegt wurde, fanden die Archäologen unter der Leitung von Benjamin Mazar einen monumentalen Stein, auf dem hebräische Buchstaben eingemeißelt waren (Mazar 1986: 58, 60). Die Inschrift von rechts nach links ist zu lesen: „LBYT HTQY’HLHK . . .“ (Vokalisiert: „ le bet hatqia l’hak . . .“) = „Zum Platz des Trompetens . . .“ Leider ist das Ende der Inschrift nicht erhalten geblieben; es gibt einige Versuche ihrer Ergänzung. Die Inschrift wird mit dem Text von Josephus Flavius in seiner Beschreibung des Tempels in Verbindung gesetzt. Joseph schreibt, dass der Priester am Freitagabend den Beginn des Sabbats – und am Samstagabend das Ende des Sabbats – mit lautem Trompetenstoß verkündete. Der durch die römischen Soldaten von oben, wo sich der Tempel befand, niedergeworfene Stein enthält den Verweis auf die Stelle, wo dieser Priester stand.

Es gibt keine Hinweise darauf, dass Celan die Ausgrabungen besucht hat. Es kann sein, dass er die Nachricht von diesem Fund gelesen hat und auch das Foto sah. Oder aber wurde ihm diese Geschichte vielleicht nur erzählt. Argumente für den Zusammenhang des Gedichts mit der Schrift auf dem Stein sind nicht nur die Ähnlichkeit des Inhalts beider Texte, dem der Inschrift und dem des Gedichts, sondern auch die starken Emotionen, die der antike Stein

hervorruft. Die Inschrift scheint eine Brücke zwischen Gegenwart und Altertum zu schlagen und wirkt auf den Beobachter ergreifend.

Wenden wir uns jetzt unmittelbar Celans Text zu. Die ersten vier Zeilen des Gedichts bilden einen Nominalsatz – solche syntaktischen Strukturen weisen lediglich auf die Existenz eines Gegenstandes hin. Das Satzsubjekt wird in der ersten Zeile genannt, ihm folgen einzelne Attribute. Der „Leertext" wäre hier die Fortsetzung des gemeißelten Wortes. Die Inschrift ist nur als Bruchstück erhalten geblieben; die Fortsetzung bleibt „leer". Das Wort ‚leer' ist mit den in Celans Texten vorkommenden ‚Null-Begriffen' assoziiert, wie „Niemand" und „Nichts", die die Gegenwart Gottes oder Gott selbst symbolisieren – besonders deutlich kommt das im Zyklus *Die Niemandsrose* zum Vorschein; vgl. das Gedicht *Mandorla* (GW 1: 244).

Der Stein mit der Inschrift befindet sich tief, viel tiefer als die Stelle, wo der Tempel stand; das Adjektiv ‚tief' lässt sich durch den Zusammenhang mit dem Stein leicht erklären. Dabei korrespondiert dieses Adjektiv mit dem Begriff Zeit: „in alten Zeiten", „tief auf der Zeitskala". Die Zeit kann hier als Kern der ganzen Aussage betrachtet werden. Der Bruch der Zeitfolge ist ein seit Shakespeares *Hamlet* bekanntes Literaturmotiv: Vgl. das Berühmte „Die Zeit ist aus den Fugen" „Hamlet" 5. Szene, 1. Aufzug in der Übersetzung von A.W. von Schlegel (Shakespeare 1876: 49). Die Inschrift ist eine Brücke von der Gegenwart zu der Zeit, als der Tempel noch stand und nicht zerstört war. Zwischen diesen Zeitpunkten liegt ein Zeitloch. Das Loch ist nicht der völlige Bruch, sondern bloß eine Unterbrechung im Gang der Zeit, der einen Sprung von der Vergangenheit zur Gegenwart erfordert. Übrigens ist „Zeitloch" ein Wort, dass in bestimmten Situationen heute gebraucht wird und nach Duden-Wörterbuch folgende Bedeutungen hat: „Lücke in einem zeitlichen Ablauf" und „plötzlicher ungewollter Einstieg in eine Zeitreise (besonders in der *Science Fiction*)".

Ein anderes Stichwort ist hier „Fackel", das sich mit dem Wortfeld „Feuer, Licht, Glühen" assoziieren lässt. Man kann sich dabei das Licht der Menora, die am Anfang des Schabbats angezündet wurde, vorstellen oder den Brand bei der Zerstörung Jerusalems und des Tempels.

Das Zusammenwirken einzelner Lexeme im Gedicht verleiht ihm neue Bedeutungen. So bilden „Höhe" und „tief", „leer" und „Loch", „glühend" und „Fackel" semantische Paare, antonymer oder synonymer Natur (Mosès 1987: 136). Auch die Wortbildungs-Analogie einzelner Wörter spielt bei der Bildung der Texteinheitlichkeit mit: vier Substantive der ersten Strophe sind Komposita.

Zwei letzte Zeilen unterscheiden sich von den vorigen durch ihre extreme Knappheit und ihre grammatische Struktur: ein Imperativsatz, der an den Leser, an den Protagonisten (an sich selbst) oder an seine Geliebte appelliert. Diese letzte Strophe zeigt, wie es scheint, noch deutlicher den Zusammenhang

von heute und damals. Sie regt die Zeitgenossen an, den Laut des Schofars aus der Zeit des Zweiten Tempels zu hören. Was die letzten Zeilen „hör dich ein / mit dem Mund“ betrifft, so schlage ich die folgende Deutung vor. Es handelt sich zweifellos um das Verb ‚sich einhören‘, dessen Bedeutung klar ist. Warum aber mit dem Mund und nicht mit dem Ohr? Ich sehe hier ein Wortspiel: hier scheint, halb verdeckt, ein Substantiv enthalten zu sein, und zwar das „Hördichein“, als eine Parallele zum „Stelldichein“. Es handelt sich also um ein Treffen mit dem Mund. Das „Stelldichein“ wird durch das „Hördichein“ ersetzt, weil es sich um die Laute der Posaune handelt. Somit erhalten nicht nur die Wortgruppe „hör dich ein“, sondern auch die „mit dem Mund“, und besonders die Präposition ‚mit‘ eine doppelte Bedeutung (das Letztere eine instrumentale und gleichzeitig eine soziative). Auf diese Weise sind die zwei letzten Zeilen im Gedicht mit der Anfangszeile durch die Wortwurzel ‚stell-‘ verbunden: Posaunen*stell*e und das verdeckte *Stell*dichein.

Lydia Koelles Vermerk (1997: 298), dass unterschiedliche Interpretationen der „Posaunenstelle“ viel Gemeinsames haben, indem sie „ein besonderes, extremes Zeitbewusstsein“ des Lesers aktivieren, scheint berechtigt zu sein. Die eindeutige und geradlinige Interpretation des Gedichts wäre ein Fehler.

In beiden betrachteten Gedichten handelt es sich also um ein Stelldichein mit dem alten und dem neuen Jerusalem.

## *Literaturverzeichnis*

Baer, Eschel 2019: Deutsches Haus at NYU presents a conversation between Professor Ulrich Baer (New York University) and Professor Amir Eshel (Stanford University) on Paul Celan’s visit to Israel in 1969 and on how Israel (past and present) could be seen through the poet’s work. November 18, 2019 https://www.youtube.com/watch?v=3zfFPRdbs14&t=380s Letzter Zugriff 12.10.21.

Balladenbuch 1987: Das große deutsche Balladenbuch. Hrsg. von Beate Pinkemeil. Athenäum.

Buber, Rosenzweig 1980: Die Schriftenwerke. Verdeutscht von Martin Buber. Heidelberg. Verlag Lambert Schneider.

Buber, Rosenzweig (s.a). Zu einer neuen Verdeutschung der Schrift. Beilage zum 1. Bd. Die 5 Bücher der Weisung. Verdeutscht von Martin Buber gemeinsam mit Franz Rosenzweig. Heidelberg. Lambert Schneider.

Celan – Shmueli 2004: Paul Celan Ilana Shmueli Briefwechsel. Hrsg. Von Ilana Shmueli und Thomas Sparr. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.

Felstiner 1995: Felstiner John. Paul Celan. Poet, Survivor, Jew. New Haven and London: Yale University Press.

GW: Celan Paul. Gesammelte Werke. Suhrkamp Verlag. 2. Auflage.

Koelle 1995: Koelle Lydia. Paul Celans pneumatisches Judentum. Gott-Rede und menschliche Existenz nach der Shoah. Mainz: Matthias-Grünewald-Verlag.

Mazar 1986: Mazar Benjamin. Excavations and Discoveries. Jerusalem. Hebräisch.
Mosès 1987: Mosès Stéphane. Spuren der Schrift. Von Goethe bis Celan. Frankfurt a.M: Jüdischer Verlag bei Athenäum.
Najdič 2007: Četyre intervju. // Paul' Celan. Materialy, issledovanija, vospominanija. Sostavitel' i redaktor Larissa Najdič. Tom 2. Paul Celan. Vier Interviews. // Materials. Investigations. Memoirs. Vol. 2. Ed. by Larissa Naiditch. Jerusalem. Moscow. Gesharim. P. 340–357.
Olschner 1991: Olschner Leonard. „Stehen" und Constantia. Eine Spur des Barock bei Paul Celan. // Paul Celan „Atemwende". Materialien. Hrsg. Von Gerhard Buhr und Roland Reuß. Würzburg: Königshausen und Neumann. 1991. S. 201–217.
Shakespeare 1876: Shakespeare's dramatische Werke nach der Übersetzung von August Wilhelm Schlegel und Ludwig Tieck. Berlin. Druck und Verlag von Georg Reimer. 1876.

# II.
# Rezeptionsprozesse von Celans Werk im europäischen Kontext

# Celan und die rumänische Avantgarde. Glossen zur Rezeption

Laura Cheie (Temeswar)

**Abstract:** Der Einfluss der rumänischen Literatur und vor allem des Surrealismus auf das Dichten Paul Celans gilt in der Forschung als weitgehend bewiesen, sei es anhand von Celans Lektüren, seiner Übertragungen rumänischer Lyrik ins Deutsche oder aufgrund eigener früher Dichtungen in rumänischer Sprache während seiner Zeit in Bukarest. Eine Reihe von überzeugenden Befunden zu Celans Werk, darunter auch einige von rumänischen Forschern, haben zur vertieften Erkenntnis eines weniger diskutierten Teils seiner Poesie wie auch seines Bezugs zum rumänischen Kulturraum beigetragen. Allerdings zeigt die rumänische Rezeption der Celan'schen Lyrik, ausgehend von dem Bezug Celans zur rumänischen Avantgarde, die stellenweise konstant gebliebene Tendenz, den Dichter aus der Bukowina paradoxerweise der rumänischen literarischen Moderne, ja sogar der Postmoderne zuzuordnen. Die vorliegende Arbeit versucht einige diesbezüglich relevante Wahrnehmungen der Rezeption mit Blick auf Wandlungen des Celan-Bildes und seiner Poesie zu analysieren.

**Keywords:** Celan, Surrealismus, rumänische Avantgarde, Rezeption.

## *I.*

Der Einfluss der rumänischen Avantgarde, genauer des Surrealismus auf das Dichten Paul Celans ist – ausgehend von seinen Lektüren, seinen Übertragungen rumänischer Lyrik ins Deutsche oder von eigenen frühen Dichtungen in deutscher und rumänischer Sprache – ein vielfach besprochenes Thema, dessen Erforschung zunächst grundlegende Erkenntnisse bezüglich der Poetik seines Frühwerks vermittelte, aber auch besondere hermeneutische Schlaglichter auf Celans Bezug zum Bukarester Surrealismus und auf diese Form der Avantgarde selbst geworfen hat. Im rumänischen Kulturraum reicht die Spannbreite der daraus resultierenden Celan-Bilder vom surrealistisch inspirierten deutschsprachigen Dichter zum rumänischen Poeten des Surrealismus und weit darüber hinaus zum quasi postmodernen Lyriker, wobei die rumänische Avantgarde selbst einer Neubewertung und Neuinterpretation unterzogen wurde. Dies soll hier anhand einer kleinen Auswahl von relevanten Studien untersucht werden.

Bekanntlich hat Celans rumänischer Freund Petre Solomon als einer der ersten auf die „rumänische Dimension" (Solomon 1987) in Celans Leben und

Werk hingewiesen, insbesondere auf den Kontakt mit der Kunst und Literatur des Surrealismus, speziell mit jenem rumänischer Sprache. Solomon hat sicherlich den Vorteil, Celan persönlich gekannt zu haben, ja mit diesem befreundet gewesen zu sein, und gemeinsam mit ihm auch die zweite Welle des rumänischen Surrealismus, jene nach 1945, miterlebt zu haben. In seinem Buch *Paul Celan, Dimensiunea românească* zeigt er dann 1987 auch die notwendige Distanz, um das Erlebte kritisch zu überdenken. Hier geht er davon aus, dass Celan vor allem vom spielerisch-innovativen Geist des Bukarester Surrealismus profitiert hatte, der ihm zunächst dazu verhalf, aus den literarischen Traditionen in einen Freiraum neuer poetischer Möglichkeiten auszubrechen. Auf diese Idee mag ihn Celan selbst gebracht haben, als er sich in einem an Solomon adressierten Brief aus dem Jahre 1948 an die Bukarester Zeit als eine „belle saison des calembours" (1987: 210) erinnerte. Tatsächlich hatte Celan an surrealistischen Sprachspielen teilgenommen, wie sein „Abendbüchlein" (*Cărticica de seară a lui Paul Celan*) (vgl. Celan 2018: 11–17) bezeugt, womit er sich selbst augenzwinkernd in eine spielerische Tradition der rumänischen Avantgarde stellte, die der mit ihm befreundete Kritiker richtig und ohne diese zu überbetonen auf die Dichter Urmuz und Tudor Arghezi zurückführt (Solomon 1987: 85)[1].

Solomon hebt zugleich den Einfluss des rumänischen Surrealismus' hervor: „Ich glaube, dass Paul Celan seine eigenen Rhythmen erst in Bukarest gefunden hat [. . .] Die Erklärung – selbstverständlich nicht die einzig mögliche − erscheint mir der lebendige Kontakt des Dichters mit den surrealistischen Praktiken gewesen zu sein."[2] Allerdings betont er auch, dass Celan nicht Teil dieser rumänischen Avantgardebewegung gewesen war, weil ihn „weder der Fanatismus einiger der Doktrinäre der Bewegung noch ihre dogmatische Exklusivität"[3] angezogen hätten. Da die Bewegung zu theoriebesessen gewesen sei, empfindet Solomon die rumänischen Surrealisten vor allem in ihrer Prosa als keine glaubwürdigen Modelle für Celan (1987: 114–115)[4]. Der Dichter habe sich in seiner Bukarester Zeit zwar „surrealistische Techniken"

1 Arghezi hatte 1935 einen Gedichtband mit dem Titel *Cărticica de seară* (Das Abendbüchlein) publiziert.

2 Solomon 1987: 89: „Cred că Paul Celan și-a găsit ritmurile specifice abia la București [. . .] Explicația – firește, nu unica posibilă – îmi pare a fi contactul viu al poetului cu practicile suprarealiste." (Übersetzung im Fließtext von L.C.).

3 Solomon 1987: 95: „Nu-l atrăgea însă fanatismul manifestat de unii doctrinari ai mișcării, nici exclusivismul lor dogmatic". (Übersetzung im Fließtext von L.C.)

4 Im Gegensatz dazu sieht Barbara Wiedemann-Wolf sehr wohl eine Gemeinsamkeit zwischen den rumänischen Surrealisten (wie z. B. Virgil Teodorescu oder Paul Păun) und Celan durch die Integration poetologischer Thematik. Vgl. Wiedemann-Wolf 1985: 125–126.

(Solomon 1987: 111) angeeignet, diese führten aber laut Solomon zu einer sehr persönlichen Schreibart unter dem Einfluss mächtiger inneren Spannungen. Abschließend beantwortet Solomon die Frage ob Celan ein surrealistischer Dichter gewesen sei mit dem Fazit:

> Celan nimmt vom Surrealismus das, was ihm passt, genauer das Poetische. Den Traum, die Nacht, das Wundersame. Und das Spielerische, den Sprachwitz, die Freiheit der Imagination. Kurz gesagt wurde Celan – der einsame Partisan der Avantgarde, der sich durch nichts vereinnahmen ließ –, nicht von der eigentlichen Bewegung des Surrealismus angezogen, sondern von ihrem Geist.[5]

Rückblickend scheint ihm der Dichter selbst recht zu geben, wenn er 1959 das für ihn Bleibende am Surrealismus, die ultimative Offenheit und somit grundsätzliche Freiheit der Dichtung mit einer Spiel-Metapher veranschaulicht:

> Im Surrealismus war mancherlei. Aber in diesem Mancherlei war auch, neben dem gewiß anfechtbaren Psychogramm, dieser – zentrale – Gedanke: Les jeux ne sont pas encore faits – ein jede echte dichterische Intention begleitender Gedanke. Seither: die Karten sind, ohne gemischt worden zu sein, verteilt; auf keiner dieser Karten ist ein Abbild dessen zu sehn, was der Dichter meinen könnte. (Celan 2018: 150)

## *II.*

Im Unterschied zu Solomon nimmt der Germanist George Guțu Celans Beziehung zum rumänischen Surrealismus zum Anlass, diesen in eine umfassendere Traditionslinie zu stellen, die bis zu Lucian Blaga, Tudor Arghezi und Alexandru Philippide zurückreicht. Diesen Standpunkt (vgl. Guțu 1990; Guțu 1994) wird Guțu auch 2020 gegen die Kritik Barbara Wiedemann-Wolfs verteidigen (Guțu 2020). So lehnt er den Vorwurf jeder protochronistischen[6]

5 Solomon 1987: 100: „Celan ia din suprarealism ceea ce-i convine, adică partea poetică. Partea de vis, de noapte, de miraculos. Și partea de joc, de umor verbal, de libertate a imaginației. În rezumat, nu mișcarea în sine, ci starea de spirit suprarealistă îl atrăgea pe Celan, franctiror solitar al avangardei, refractar oricărei înregimentări.“ (Übersetzung im Fließtext von L.C.)

6 In den 1970er Jahren entsteht im kommunistischen Rumänien ein ideologisches Konstrukt, durch welches kulturelle Minderwertigkeitskomplexe durch forcierte nationalistische Neubewertungen und Vereinnahmungen von Persönlichkeiten, Werken, Strömungen und Ereignissen zunächst in den Bereichen der Literatur und Geschichte kompensiert wurden: der Protochronismus. Den Begriff verwendete zuerst der Literaturwissenschaftler

Vereinnahmung Celans durch das Hervorheben von Ähnlichkeiten mit Texten rumänischer Autoren mit der Begründung ab:

> Es geht einzig und allein um geschichtlich oder kulturmorphologisch bedingte Entsprechungen sowie um interkulturelle, individuell geprägte Überlappungen in der geistig-kulturellen Haltung, in der Mentalität (Weltanschauung), in den Präferenzen für bestimmte Themen, Bildern oder Metaphern, die alle erst auf dem Hintergrund individueller Erlebnisse und Bildungserfahrungen erschließbar und verständlich werden können. (Guțu 2020b: 15)

Guțu geht folglich von einer breit gefächerten kulturellen Matrix aus, die sich auf Celan entscheidend ausgewirkt habe und die also Einflüsse nicht punktuell – von Autor zu Autor –, sondern paradigmatisch, also über den vielschichtigen Kontext einer „Kultur der Essenz“ (2020b: 19) wahrnehmbar werden ließe. Bei der genaueren Analyse derartiger interkultureller Überlappungen im Rahmen des Surrealismus spielen für ihn jedoch sehr wohl punktuelle Einflüsse eine grundlegende Rolle. Guțu befindet zunächst, dass der Bukarester Surrealismus dem heimatlosen Celan eine neue ästhetische Heimat verliehen hatte (2020a: 111), sieht diese aber (ähnlich wie der Romanist und Komparatist Victor Ivanovici in seiner 2017 publizierten Studie zum Frühwerk Celans[7]) als ein literarisches Polysystem, in welchem die Literatur der radikalen Avantgarde mit jener der „wohltemperierten“ Moderne – vertreten von modernen Klassikern wie Arghezi, Blaga, Philippide, Pillat oder Barbu – koexistiert und interferiert. In diesem Kontext „gemeinsame[r] Ausgangspunkte“ (Guțu 2020a: 122), lassen sich ähnliche Praktiken und Motive allerdings doch nicht als einfache Parallelerscheinungen desselben „fördernden Milieu[s]“ (Guțu

Edgar Papu in Publikationen seit 1974, darunter in seinem Buch *Din clasicii noştri. Contribuții la ideea unui protocronism* [Aus unseren Klassikern. Beiträge zur Idee eines Protochronismus, 1977], um hervorzuheben, dass rumänische Schriftsteller internationale Strömungen wie den Barock, die Romantik oder den Existentialismus präfiguriert hätten. Schnell erkannte man das politisch-ideologische Potenzial dieser Perspektive, die wichtige internationale Phänomene wie beispielsweise das antiimperialistische oder revolutionäre Aufbegehren auf die rumänische Kultur und Geschichte zurückführte, wo diese angeblich ihre erste Ausprägung erfahren hätten. Damit wurde nahegelegt, dass die rumänische Kultur einzigartig und vor allem der abendländischen nicht unterlegen sondern überlegen war. Derartige Vorstellungen, die zum Beispiel den Bauernaufstand von Horea, Cloşca und Crişan 1784 als Vorläufer der Französischen Revolution und den Kampf der Daker gegen die Römer als Ausdruck eines antiimperialistischen Abwehrkampfes deuteten, wurden vom damaligen Staatschef Nicolae Ceauşescu gefördert. Vgl. Boia 1997; Behring 2002.

7 Vgl. Victor Ivanovici (2017): Paul Celan înainte de Celan. In: „Viața Românească“ 2: https://www.viataromaneasca.eu/revista/2017/02/paul-celan-inainte-de-celan/ [24.10.2021].

2020a: 118) beschreiben, wenn Guțu beispielsweise auf die Verflechtung von Raum und Zeit im Werk von Gherasim Luca verweist und diese im gesamten poetischen Schaffen Celans verwirklicht sieht oder die Bedeutung Virgil Teodorescus für den frühen Celan überbetont[8].

Guțu versucht durch den konstanten Verweis auf den weiteren kulturellen Kontext die poetische Entwicklung Celans in Bukarest nicht primär an den Surrealismus zu binden, wobei er Celan auch nicht als einen rumänischen Schriftsteller betrachtet, wie es Marin Mincu sehr wohl tut. Dem rumänischen Literaturkritiker und ausgewiesenen Kenner der rumänischen Avantgarde hatte Solomon bereits eine gewisse protochronistische Perspektive vom rumänischen Surrealismus vorgeworfen (1987: 89).

Mincu hatte 1983 eine Anthologie der rumänischen Literatur der Avantgarde publiziert (vgl. Mincu 1983), in der Celan zwar nicht erscheint, in dessen Einleitung aber der rumänische Surrealismus als Ausdruck einer Neubelebung des europäischen Surrealismus betrachtet wurde. Diese nationalistische Sichtweise passte in den 1980er Jahren tatsächlich zur Ideologie der Ceaușescu-Ära, die im Rahmen des Protochronismus alle bedeutenden Entwicklungen und hervorragenden Leistungen der Welt- und Kulturgeschichte auf die rumänische Kultur zurückführte (vgl. Boia 1997). Mincu hat seine Anthologie auch nach der Wende gleich zwei Mal neu drucken lassen, wobei der inzwischen weltbekannte Celan nun nicht einfach in das Textkorpus des rumänischen Surrealismus aufgenommen, sondern auch an prominenter Stelle angeführt wurde.

1999 publiziert Mincu seine Anthologie in zwei Bänden mit den Titeln: *Avangarda literară românească* (*De la Urmuz la Eugen Ionescu*), vol. I, (*De la Gellu Naum la Paul Celan*) vol. II (vgl. Mincu 1999) / *Die rumänische literarische Avantgarde*, Bd. I : *Von Urmuz zu Eugen Ionescu* und Bd. II *Von Gellu Naum zu Paul Celan*. Die dritte Auflage dieser Anthologie trägt im Jahre 2006 den Titel *Avangarda literară românească (De la Urmuz la Paul Celan)* (vgl. Mincu 2006). Es ist in diesem Fall sicherlich Emanuel Modoc zuzustimmen, der 2017 in seiner Analyse dreier Standardwerke über den rumänischen Surrealismus[9] zur zweiten und dritten Auflage von Mincus Anthologie bemerkt: „Paul Celans missbräuchliche Hinzufügung zum

8 Dass beispielsweise Teodorescu Celan zum französischen Symbolismus und vor allem zu Paul Eluard geführt haben soll, stimmt so nicht. Bekanntlich hatte Celan französische Autoren des Surrealismus – darunter Paul Eluard – spätestens 1938 während seines achtmonatigen Aufenthalts als Medizinstudent in Tours gelesen. Vgl. Emmerich [2]1999: 37.

9 Modoc analysiert hier die Bücher von Ion Pop (1969): *Avangardismul poetic românesc*, București, Editura pentru Literatură und Paul Cernat (2007): *Avangarda literară și complexul periferiei*, București, Editura Cartea Românească, 2007 sowie die Anthologie von Marin Mincu.

rumänischen Surrealismus [. . .] verrät eine eindeutige protochronistische Neigung. Auf der Spur dieser Fehleinschätzung haben zahlreiche Vereinnahmungen Celans in literaturkritischen Texten der letzten Jahre stattgefunden.“ (2017: 518–526)[10]

*III.*

Vereinnahmungen sind in Celans Rezeption sowohl vor als auch nach der Wende in Rumänien keine Sonderfälle, wie Bianca Bican in ihrer gut dokumentierten Arbeit zu Paul Celans Rezeption in Rumänien erläutert (Bican 2005). Celans literaturkritische Wahrnehmung schwankte vor 1989 zwischen Verweigerung und Vereinnahmung. Gegenstand von Tabuisierungen wegen der Zensur im kommunistischen Rumänien waren laut Bican (2005: 14–15) sein Geburtsort, genauer die von Rumänien an die Sowjetunion abgetretene Bukowina, Celans Czernowitzer Lebensumstände wie auch seine Einlieferung in ein rumänisches Arbeitslager oder seine jüdische Herkunft. Im Gegenzug dazu gab es zahlreiche meist nationalliterarische Einordnungen des Dichters in die „rumäniendeutsche“, österreichische oder deutsche Literatur (Bican 2005: 46–67), wobei die missbräuchliche Zuordnung Celans zur „rumäniendeutschen Literatur“ zu den damals politisch konformen Klischees gehörte, die mit Andrei Corbea gesprochen zur „Desintegration und Nivellierung von ehemals einmaligen kulturellen Identitäten“ (zit. n. Bican 2005: 66) dienten.

Wenn sich nach der Wende zum demokratischen Rumänien die meisten rumänischen Germanisten immer deutlicher von derartigen Fehleinschätzungen distanzierten, blieben diese im Falle rumänischer Literaturhistoriker bestehen. Diesbezüglich bot sich vor allem Celans Kontakt mit dem rumänischen Surrealismus während seiner Bukarester Zeit als legitimierend an. Im Falle Marin Mincus scheitert jedoch der Versuch, Celan als einen bedeutenden rumänischen Surrealisten zu etablieren spätestens dann, wenn er in der Einführung der Anthologie und in offensichtlichem Widerspruch mit der grundsätzlichen Legitimierungsabsicht und der lobenden Argumentation dem Dichter sprachliche Unbedarftheit vorwirft:

> *Die rumänischsprachigen Texte Celans verraten einen gewissen Mangel an sprachlicher Erfahrung,* als ob es sich um eine erfundene Sprache, eine Art von

10 Modoc 2017: 523: „Anexarea lui Paul Celan în avangarda românească [. . .] trădează o apetență protocronistă existentă dincolo de orice dubiu. Pe urmele acestui derapaj, o întreagă serie de anexări celaniene a avut loc în exegezele ultimilor ani.“ (Übersetzung im Fließtext von L.C.)

> poetischem *esperanto* [alle Hervorhebungen M.M.] handeln würde, noch ohne jene natürliche Lymphe, die die geheime Nahrung eines jeden Dichters ist.[11]

Dass Celan ein namhafter rumänischer Surrealist sein soll, ohne über genügend „sprachliche Erfahrung“ im Rumänischen zu verfügen und dass seine sprachliche Kreativität auf einen Mangel zurückzuführen sei, klingt zunächst befremdend paradox. Für jeden Kenner der rumänischen Sprache und Literatur erweisen sich außerdem derartige Behauptungen als falsch. Doch sie scheinen im Fall Mincus einem ebenfalls nationalistischen Vorurteil zu folgen, welches einem nichtmuttersprachlichen Autor die notwendige Sprachbegabung in der Fremdsprache abspricht. Dazu passt auch Mincus’ folgende psychoanalytisch verbrämte Einschätzung, Celans rumänische Texte seinen eigentlich als „poetische Rückübersetzungen“ aus dem Deutschen zu betrachten:

> Der Diskurs ist zerrissen und ambig, schwankend zwischen dem Tragischen und dem Jugendlich-Euphorischen; der lyrische Aktant gräbt unermüdlich in den Tiefenschichten der rumänischen Sprache im Versuch, *den Verzicht auf die Muttersprache* zu kompensieren, indem er sich aus dem Deutschen selbst übersetzt und indem er zu den Strukturen der deutschen Sprache zurückkehrt. Man kann das dramatische Bestehen auf eine dauernde, wiederholte und wechselseitige *poetische Rückübersetzung* bemerken, im obsessiven Versuch des Autors durch ein vages Vorantasten in *interlinguistischen* Räumen zu einer eigenen *expressiven Identität* (alle Hervorhebungen M.M.) zu gelangen.[12]

Doch auch wenn derartige Fehlinterpretationen leicht zu widerlegen sind – was Mincu unbeabsichtigt selbst tut, wenn er beispielsweise an einer anderen Stelle die besondere Lebendigkeit des poetischen Schreibens bei Celan lobt –, haben sie weitere rumänische Forscher entscheidend beeinflusst. So findet sich eine neue Stoßrichtung der kritischen Betrachtung von Celans Werk sowie des rumänischen Surrealismus in Mincus Interpretation des Gedichts *Azi noapte* (*Letzte Nacht*):

11 Mincu 2006: 52: „*Textele în limba română ale lui Celan divulgă oarecare inexperiență lingvistică*, parcă ar fi vorba de o limbă inventată, un fel de *esperanto* poetic, încă lipsit de acea limfă naturală care e hrana secretă a oricărui poet.“ (Übersetzung im Fließtext von L.C.)

12 Mincu 2006: 51: „Discursul este sfâșiat și ambiguu, oscilând între accente tragice și euforice juvenilități; actantul liric scurmă neobosit în straturile profunde ale limbii române în tentativa de a recupera *renunțarea posibilă la limba maternă,* autotraducându-se din nemțește și reîntorcându-se apoi la structurile limbii germane. Se observă stăruința dramatică de continuă *retroversiune poetică*, repetată și reciprocă, în încercarea obsedantă de a accede la propria *identitate expresivă*, prin călătoria vagă și tatonarea în spații *interlingvistice*.“ (Übersetzung im Fließtext von L.C.)

> Die poetischen Bilder sind übervoll von verdrängten Energien einer tragischen Biografie, die nicht endgültig sublimiert werden kann und gerade diese konstant erlebte ‚Spur' verstärkt die postmoderne ‚Schwächung' des Diskurses.[13]

## *IV.*

Mircea Țuglea, Komparatist, Germanist und ehemaliger Student von Marin Mincu an der Universität in Constanța, übernimmt die Idee einer postmodernen Lesart der Texte Celans und des rumänischen Surrealismus in seinem Buch aus dem Jahr 2007 *Paul Celan și avangardismul românesc. Reactualizarea sensului* (*Paul Celan und die rumänische Avantgarde. Die Reaktualisierung des Sinns*) (vgl. Țuglea 2007). Allerdings ist hier die postmoderne Perspektive auch auf eine hermeneutische Dominante der rumänischen Wendezeit zurückzuführen, die von einer verstärkten Rezeption und Besprechung der Postmoderne sowie der Neuentdeckung der rumänischen Avantgarde bestimmt war[14]. Im Unterschied zu seinem Mentor Mincu hat sich Țuglea in die Forschungsliteratur zu Celans Leben und Werk eingelesen, wobei er die Lektüren Gadamers und Szondis privilegiert. Vorsichtig wehrt er jede Einordnung des Dichters aus der Bukowina in die rumänische Literatur ab, verweist aber auf die „komplexe und spannungsvolle kulturelle rumänische

13 Mincu 2006: 52: „Imaginile poetice sunt suprasaturate de energii refulate în biografia tragică ce nu poate fi sublimată definitiv și tocmai această ‚urmă' trăită constant intensifică ‚slăbirea' postmodernistă a discursului." (Übersetzung im Fließtext von L.C.)

14 Zwischen 1990–2007 erscheinen nicht nur zwei Neuauflagen von Mincus Anthologie der rumänischen Avantgarde sondern auch eine Neuauflage der Avantgarde-Monografie von Ion Pop (1990): *Avangarda în literatura română*, București: Minerva und das Buch von Paul Cernat (siehe Anm. 9). Die literarisch-künstlerische und theoretische Postmoderne steht gleichfalls im Fokus zahlreicher Übersetzungsbestrebungen und Interpretationsversuchen. 1996 erscheint die rumänische Übersetzung von Matei Călinescus Buch: *Cinci fețe ale modernității. Modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism*, trad. de Tatiana Pătrulescu și Radu Țurcanu, București: Editura Univers; 1997 wird die rumänische Übertragung der Analyse Linda Hutcheons publiziert: *Politica postmodernismului*, trad. de Mircea Deac, București, Editura Univers; 1998 erscheint die Übersetzung: Gianni Vattimo, Pier Aldo Rovatti (ed.) (1998): *Gândirea slabă*, trad. de Ștefania Mincu, Constanța: Pontica; 2001 wird Georg Gadamers *Wahrheit und Methode* neu ins Rumänische übertragen: *Adevăr și metodă*, trad. de Gabriel Cercel, Larisa Dumitru, Gabriel Kohn, Călin Petcana, București: Teora etc. Unter den wichtigsten monografischen Untersuchungen zur (rumänischen) Postmoderne zählen Mircea Cărtărescu (1999): *Postmodernismul românesc*, București: Humanitas und Ion Bogdan Lefter (2000): *Postmodernism. Din dosarul unei bătălii culturale*, Pitești: Paralela 45.

Vorgeschichte die seine poetische Bildung entscheidend bedingt.“[15] Dies behauptet Ţuglea kurz bevor er die Perspektive umkehrt und seine Untersuchung mit dem Fazit beendet, dass es vor allem Celan sei, der die rumänische Literatur „einnehme“ und diese „in den Prozess der Gestaltung des postmodernen Paradigmas“[16] einbeziehe. Die umgekehrte Vereinnahmung erklärt er dadurch, dass Celan postmodern anmutende Tendenzen der rumänischen Avantgarde in Gedichten wie *Todesfuge*, *Schibboleth*, *Engführung* oder *In eins* zu Ende denkend umsetzt. Ţuglea (2007: 26–51) liest dabei die rumänische Avantgarde durch eine von Hans-Georg Gadamer und Gianni Vattimo inspirierte Brille und will schon bei Urmuz Einsichten in die Verdinglichung des Sinnhorizontes durch das Scheitern des Dialogs mit dem Ich und der Realität sowie die Ahnung einer Rehabilitierung des Sinns durch die Schwächung des Subjekts entdecken. Seine Nachfolger innerhalb der rumänischen Avantgarde – Ilarie Voronca, Stephane Roll, Gherasim Luca – versuchen laut Ţuglea die Reaktualisierung des Sinns über die Dekonstruktion der Sprache allgemein zu erzielen, würden jedoch darin in ihrer konstruktivistischen Bestrebung um eine neue sportlich-akrobatische Sprache (2007: 74–80), die aber auf ein „hartes“, logozentrisch verankertes Ich nicht verzichten kann (2007: 205), scheitern. Einen diesbezüglichen Paradigmenwechsel glaubt Ţuglea allerdings schon in Celans rumänischen Texten zu erkennen, in welchen sich die Schwächung des Subjekts durch die Konstituierung einer neuen „volatilen Identität“ (2007: 130) ausdrücke, die von „Ich“ zum „Du“ wechselt und stets zwischen diesen dialogischen Polen pendeln kann und somit einen dezentrierten, fluktuierenden Sinnhorizont eröffne, der sich in seinem späteren Werk voll entfalten würde.

Dass der Surrealismus die rumänische „Postmoderne“ beeinflusst hat, ist tatsächlich am deutlichsten an der Literatur der sogenannten „onirischen Gruppe“ zu bemerken, die in den 1960er Jahren von Celans Zeitgenossen Leonid Dimov, Emil Brumaru oder Dumitru Ţepeneag vertreten wurde, und später auch bei Autoren wie Mircea Cărtărescu oder Matei Vişniec wahrzunehmen ist[17]. Die rumänischen „Postmodernen“ verstanden sich zunächst auch als Nachfolger der Avantgarde, doch dies nicht im Rahmen einer Postmoderne, sondern in jenem einer reaktualisierten Moderne, wovon die Brisanz

15 Ţuglea 2007: 207: „complexa şi tensionata ascendenţă culturală românească, care-i condiţionează decisiv formaţia poetică“ (Übersetzung im Fließtext von L.C.)

16 Ţuglea 2007: 208: „Mai degrabă, acest efort celanian tragic de reactualizare a sensului ‚anexează‘ el însuşi literatura română, implicând-o în procesul de constituire a paradigmei postmoderne“. (Übersetzung im Fließtext von L.C.)

17 Vgl. zu Matei Vişniec Lenuţa-Otilia Niţu (2019): Suprarealism şi postmodernism în *Iubirile de tip pantof. Iubirile de tip umbrelă …*, In: „Meridian critic“, Nr. 1 (Volume 32), S. 69–76; https://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A30189/pdf [24.10.2021].

der Bezeichnung „neomodernism“ (vgl. Lefter 2000), also Neumoderne für die Literatur der 1960er–1970er Jahre zeugt. Es ist unter diesen Umständen schwierig zu behaupten, dass Celan, der sich bestimmt nicht nur einer surrealistischen, sondern auch einer postmodernen Vereinnahmung verweigert hätte, den rumänischen Surrealismus in die Gestaltung eines postmodernen Paradigmas einbezogen hätte. Ebenso bemüht klingt es, der rumänischen Avantgarde postmoderne Tendenzen wie eben die Krise der Erkenntnis oder die sprachliche Dekonstruktion zu unterstellen, die sehr wohl im Rahmen der sprachskeptischen wie experimentierfreudigen modernen Poetik erklärt werden können.

## *V.*

Abschließend kann man bemerken, dass die rumänische Rezeption Celans im 21. Jahrhundert weiterhin um eine sich als schwierig erweisende Einordnung des Dichters als Schriftsteller des Surrealismus innerhalb der rumänischen Literatur ringt. Seine vor allem in Bukarest entstandenen surrealistisch beeinflussten Texte haben dadurch zwar unter den hiesigen Forschern vielfach an Beachtung gewonnen, doch dienten sie in manchen Fällen dazu, die „rumänische Dimension“ dieses hochkomplexen Schriftstellers und Menschen zu überbetonen und somit Celan nationalen und ästhetisch-philosophischen Paradigmen zuzuordnen, die der vielfältig dialogischen Struktur und kulturellen Verankerung seiner Dichtung nicht gerecht werden. Celans Kontakt mit dem rumänischen Surrealismus hatte sicherlich zur Befreiung von der epigonal übernommenen Tradition beigetragen und ihm gleichfalls über das Spiel mit der Sprache eine gewisse performative Perspektive von der Dichtung eröffnet, die allerdings stets auch im Kontext seiner kreativen Mehrsprachigkeit wie der Verortung in vielfachen kulturellen Räumen betrachtet werden sollte. In Zukunft dürften die vollständige Übertragung der Lyrik Celans ins Rumänische, die George State 2019 (vgl. Celan 2015, 2019) beendete, wie auch die 2020 erschienene Übersetzung der wichtigsten poetologischen Texte des Dichters durch Andrei Corbea (vgl. Celan 2020) ein besseres Verständnis von Celans Werk und somit auch eine ausgewogenere Wahrnehmung seines Bezugs zum rumänischen Surrealismus fördern.

## *Literaturverzeichnis*

Behring, Eva (2002): Rumänische Schriftsteller im Exil: 1945–1989, Stuttgart: Steiner.

Bican, Bianca (2005): Die Rezeption Paul Celans in Rumänien, Köln/Weimar/Wien: Böhlau.

Boia, Lucian (1997): Istorie și mit în conștiința românească, București: Humanitas.

Celan, Paul (2020): Meridianul și alte proze. Traducere din limba germană și note de Andrei Corbea, Iași: Polirom.

Celan, Paul (2018): „Mikrolithen sinds, Steinchen". Die Prosa aus dem Nachlaß, Kritische Ausgabe, hrsg. u. kommentiert v. Barbara Wiedemann u. Bertrand Badiou, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Celan, Paul (2015): Opera poetică I, Traducere din limba germană de George State, Iași: Polirom.

Celan, Paul (2019): Opera poetică II, Traducere din limba germană de George State, Iași: Polirom.

Emmerich, Wolfgang ([2]1999): Paul Celan, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Guțu, George (1990): Die Lyrik Paul Celans und der geistige Raum Rumäniens, București: Edit. Univ.

Guțu, George (1994): Die Lyrik Paul Celans und die rumänische Dichtung der Zwischenkriegszeit, București: Edit. Univ.

Guțu, George (2020a): Celaniana 1. Paul Celans frühe Lyrik und der geistige Raum Rumäniens, Berlin: Frank & Timme.

Guțu, George (2020b): Celaniana 2. Die Lyrik Paul Celans und die rumänische Dichtung der Zwischenkriegszeit, Berlin: Frank & Timme.

Ivanovici, Victor (2017): Paul Celan înainte de Celan. In: „Viața Românească" 2: https://www.viataromaneasca.eu/revista/2017/02/paul-celan-inainte-de-celan/ [24.10.2021]

Lefter, Ion Bogdan (2000): Recapitularea modernității, Pitești: Paralela 45.

Mincu, Marin (1983): Avangarda literară românească, București: Editura Minerva.

Mincu, Marin (1999): Avangarda literară românească (De la Urmuz la Eugen Ionescu), vol. I, (De la Gellu Naum la Paul Celan) vol. II, București: Editura Minerva.

Mincu, Marin (2006): Avangarda literară românească (De la Urmuz la Paul Celan), Studiu introductiv, antologie și note bibliografice de Marin Mincu. Traducerea textelor din limba franceză de Ștefania Mincu, Editura Pontica.

Modoc, Emanuel (2017): Trei fețe ale avangardei. O sinteză a lecturilor critice aplicate fenomenului avangardist. In: Caietele Sextil Pușcariu, III, Cluj-Napoca, S. 518–526.

Nițu, Lenuța-Otilia (2019): Suprarealism și postmodernism în *Iubirile de tip pantof. Iubirile de tip umbrelă* . . ., In: „Meridian critic", Nr. 1 (Volume 32), S. 69–76; https://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A30189/pdf [24.10.2021]

Solomon, Petre (1987): Paul Celan. Dimensiunea românească, București: Kriterion.

Ţuglea, Mircea (2007): Paul Celan și avangardismul românesc. Reactualizarea sensului, Constanța: Pontica.

Wiedemann-Wolf, Barbara (1985): Antschel Paul – Paul Celan. Studien zum Frühwerk, Tübingen: Niemeyer.

# Nach der Katastrophe. Einblicke in die polnische Rezeption Paul Celans im 21. Jahrhundert

Jadwiga Kita-Huber (Krakau)

**Abstract:** Der Beitrag beschäftigt sich mit der Rezeption der Lyrik Paul Celans in Polen im 21. Jahrhundert. Diese Zeit stellt eine besonders intensive und vielfältige Rezeptionsphase dar, in der sich neue Rezeptionsformen entwickeln, wie eine eigene polnische Celanologie oder produktive Auseinandersetzungen mit Celans Gedichten in den *visual arts*. Dabei steht die Bemühung um die Erweiterung der Grenzen des Sagbaren angesichts der Shoah nach wie vor im Vordergrund. Celans Idiom, und insbesondere die *Todesfuge*, wird immer wieder dort aufgerufen, wo es um den künstlerischen Ausdruck der Shoah-Erfahrung und die Aktualität ihres Traumas geht. Die polnische Celan-Rezeption in den zwei letzten Dezennien wird in zwei Schritten näher beleuchtet: Im ersten Schritt werden der Sammelband *Paul Celan. Język i Zagłada* (2015) als ein Zwischenergebnis der intensiven Auseinandersetzung mit dem Dichter um das Jahr 2010, im zweiten ausgewählte literaturwissenschaftliche und künstlerische Aktivitäten anlässlich seines 100. Geburts- und des 50. Todestags besprochen. All diese Beiträge liefern den Beweis, dass Paul Celan im 21. Jahrhundert in der polnischen Kunst und im literatur- und kulturwissenschaftlichen Diskurs präsenter ist denn je, was mit der verstärkten Reflexion der Shoah in Polen im Allgemeinen zusammenhängt.

**Keywords:** polnische Celanologie/polnische Celan-Forschung, polnische Celan-Rezeption im 21. Jahrhundert, Sprache und Vernichtung, polnische Celan-Rezeption in den *visual arts*.

## *Zur polnischen Rezeption Celans, insbesondere nach 1989*

Versucht man, die Rezeption Paul Celans in Polen mit ihren gesellschafts- und historisch-politisch bedingten Phasen und Höhepunkten in einer möglichst umfassenden Formel zu fassen, so wäre es die Bemühung um die Erweiterung der Grenzen des Sagbaren angesichts der Shoah: Celans Gedichte werden – durchgehend und mit unterschiedlicher Intensität – zuvorderst als Erinnerung an die Opfer gelesen. In diesem Zusammenhang wurden die zwei ersten polnischen Übersetzungen aus Celans Oeuvre, die Gedichte *Die Krüge* und *Schlaf und Speise* aus dem Band *Mohn und Gedächtnis*, rezipiert, die Arnold Słucki (1920–1972), ein polnischer Dichter und Holocaust-Überlebender, 1959 in der landesweit gedruckten literarischen Zeitschrift *Współczesność* publizierte. Diesen Gedichten folgten – noch zu Celans Lebzeiten 1961 und

1965 – zwei unterschiedliche Übersetzungen der *Todesfuge* von zwei weiteren Holocaust-Überlebenden (Stanisław Wygodzki, Stanisław Jerzy Lec), begleitet von einigen, in den kommenden Jahrzehnten immer wieder neu übersetzten und diskutierten Gedichten wie *Corona*, *Es war Erde in ihnen*, *Psalm* und *Mandorla*. Anlässlich der 2010 und 2020 anfallenden Jubiläen des 90. und 100. Geburtstags Celans erfuhr die *Todesfuge* – unabhängig von den kanonischen Übertragungen – beachtenswerte Neuübersetzungen von Andrzej Lam (2019) und Antoni Libera (2019). Der Shoah-Bezug war auch in der Debatte um die (Un)übersetzbarkeit der Gedichte Celans ins Polnische präsent, die in den 90er Jahren und zu Beginn des 21. Jahrhunderts am intensivsten verlief: Die Grenzen der Übersetzbarkeit wurden als Grenzen der Sagbarkeit bzw. des Sprechens von der und nach der Katastrophe ausgewiesen. Umgekehrt wird Celans Idiom, und insbesondere die *Todesfuge*, immer wieder dort aufgerufen, wo es um den künstlerischen Ausdruck der Shoah-Erfahrung und die Aktualität ihres Traumas geht. Diese Dimension bestimmt auch die polnische Rezeption Celans im zweiten Dezennium des 21. Jahrhunderts, wobei sich neue, noch intensivere Rezeptionsformen entwickeln, die neue mediale Ausdrucksmöglichkeiten und die Rezeption in den *visual arts* in den Vordergrund stellen.

Im Folgenden werden Einblicke in die polnische Celan-Rezeption im 21. Jahrhundert gegeben. Fokussiert wird die Frage, inwieweit diese Rezeption, die hauptsächlich in der essayistisch-künstlerischen Auseinandersetzung mit Celans Lyrik besteht, neue Formen hervorbringt. Welche Diskurse, welche (neuen) Sprachen und Strategien werden durch/mit Celan freigesetzt und inwieweit bestimmen sie die Shoah-Diskurse in Polen? Um diese Frage zu beantworten, muss zunächst kurz die dritte Rezeptionsphase Celans in Polen umrissen werden. Nach der politischen Wende um 1989 wurde die zweisprachige Auswahl *Paul Celan, Ausgewählte Gedichte und Prosa* (1998), die erste Bestandsaufnahme der bis dahin zerstreuten Übersetzungen der Gedichte Celans durch unterschiedliche Autoren publiziert. Die Auswahl, die 2003 ihre zweite Auflage erfuhr, wurde zum publizistischen Erfolg; die meinungsbildende Tageszeitung *Gazeta wyborcza* bezeichnete sie gar als Jahrhundertbuch (Baran 1999: 15). Diese Aussage, die damals noch als exzentrisch-herausfordernd hätte abgetan werden können, nahm die spätere, in bestimmten Kreisen wohl allgemeine Faszination für Celans Lyrik vorweg. Auch dank der gelungenen Textauswahl durch den Verlag (Wydawnictwo Literackie), einer der größten und einflussreichsten Buchverlage in Polen, besiegelte die Anthologie Celans Platz im polnischen Kanon der Weltliteratur (Kita-Huber 2012: 389–391). Im Jahr 2020 liegen die meisten Gedichte Paul Celans in polnischen Übersetzungen vor, viele in Mehrfachübersetzungen. Sie werden sowohl in ihm eigens gewidmeten Bänden – außer der erwähnten Auswahl ist hier der von Ryszard Krynicki herausgegebene Gedichtband

*Psalm i inne wiersze/Psalm und andere Gedichte* (Kraków 2013) zu nennen – als auch einzeln in literarischen und literaturwissenschaftlichen Zeitschriften untergebracht. Übersetzt wurden darüber hinaus einige Korrespondenzen, wie der Briefwechsel zwischen Paul Celan und Ingeborg Bachmann, Auszüge aus der Korrespondenz Celans mit seiner Frau Gisèle Celan-Lestrange (2010) sowie mehrere kanonische Texte über ihn, u.a. philosophische Abhandlungen von Hans Georg Gadamer, Jacques Derrida, Philippe Lacoue-Labarthe und Biographien, wie die von John Felstiner (2010) und Helmut Böttiger (2002). Schon 2011 konnte der Kultur- und Literaturwissenschaftler Adam Lipszyc angesichts der rasch ansteigenden Anzahl an polnischen Übertragungen der Gedichte und Briefwechsel Celans von einer „Celan-Zeit“ in Polen sprechen (Lipszyc 2011: 131).

Auf Grund dieser Übersetzungen entwickelte sich in Polen in den letzten zwei Jahrzehnten eine eigene Celan-Forschung, die polnische Celanologie, deren Anfang bereits in Felix Przybylaks Monographie *Paul Celan, Metody i problemy „liryki esencji“* [Methoden und Probleme der „Essenz-Lyrik“] von 1992 liegt und die um das Jahr 2010/2015 ihren Höhepunkt erreichte. Die Reihe der eigenständigen Veröffentlichungen in polnischer Sprache nach 2000 eröffnet das Buch von Joanna Roszak *Południk spotkania, Paul Celan w polskiej poezji powojennej* [Meridian der Begegnung, Paul Celan in der polnischen Nachkriegslyrik] (2009), in dem von „einer durch die intensive Stimme Celans hervorgerufenen Polyphonie in der polnischen Lyrik“ (Roszak 2009: 156) gesprochen wird. Zu den weiteren bedeutenden, d.h. öffentlich vielbeachteten und im Original auf Polnisch verfassten Monographien über Celan gehören: Joanna Roszak (Hg.): *Kartki Celana, Interpretacje* [Celans Blätter, Interpretationen] (Kraków 2012), Paweł Piszczatowski: *Znacze//nie wiersza, "Apofazy" Paula Celana* (Warszawa 2014), Adam Lipszyc*: Czas wiersza, Paul Celan i teologie literackie* [Die Zeit des Gedichts, Paul Celan und literarische Theologien], (Kraków 2015), Adam Lipszyc, Paweł Piszczatowski (Hg.): *Paul Celan, Język i Zagłada* [Sprache und Vernichtung], (Warszawa 2015), Monika Gromala: *Resuscytacje Celana: strategia widmontologiczna* [Celans Reanimationen: hauntologische Strategien], (Kraków 2018) und Mirosława Borzyszkowska-Szewczyk (Hg.): *Zmiennymi kluczami, Literatura a doświadczenie* [Mit wechselndem Schlüssel, Literatur und Erfahrung], Gdańsk 2021. Diese Monographien, aber auch Artikel, neue Übersetzungsversuche, Buchbesprechungen und -präsentationen sowie öffentlich abgehaltene Konferenzen brachten einen eigenen polnischen Diskurs über die Umwertung der Poesie angesichts der Shoah hervor, eine erneute, durch Celans Poesie provozierte Annäherung an dieses Thema auch im Sinne der *Postmemory*. Das Eigene an diesem Ansatz ist, dass er in polnischer Sprache und direkt aus der Lektüre der Gedichte Celans (Übersetzungen und Originale) entsteht. Er umfasst Reflexionen der dritten und vierten

Kriegsgeneration in der neuen gesellschaftspolitischen Situation, in der verschiedene, auch schwierige Kapitel der polnisch-jüdischen Vergangenheit eruiert und neu perspektiviert werden konnten. Celans Lyrik eröffnet – wie unten zu zeigen ist – einen Raum für das Andenken der Abwesenden, bietet eine Sprache, mit der Verlust und Leere (auf)gezeigt werden und thematisiert werden können. Als paradigmatisch ist hier die Äußerung Adam Lipszycs, eines der Vertreter der jüngeren Celan-Forschung aus dem Aufsatz *Rozproszenie i krystalizacja formy u Paula Celana* [Dispersion und Kristallisation der Form bei PC] zu sehen, der sich gegen die These vom allmählichen Verstummen Celans ausspricht:

> Auch wenn [Celan] die Sprachmaterie mit extremer Strenge behandelt und immer mehr von ihr verlangt, glaubt er gerade in den Leerstellen der Brüche – eben dort und nicht in den Punkten der Kontinuität – das erfasst zu haben, was er erfassen sollte: die Abwesenheit der Menschen, deren Vernichtung keinesfalls zerredet werden darf. Seine Gedichte sind Kristallisationen der Diskontinuität, überpräzise Konstruktionen, die an seltsamen Wörtern, Interpunktionszeichen oder Leerstellen im Text ansetzen, [. . .] an Zeichen dessen, dass das Wichtigste gewaltsam ausgetilgt wurde. (2018: 122 f.)

### *Sprache und Vernichtung*

Um die polnischen Interpretationsansätze zu Celan näher zu beleuchten, möchte ich zuerst kurz auf den von Adam Lipszyc und Paweł Piszczatowski herausgegebenen Sammelband *Paul Celan: Język i Zagłada* (2015) eingehen, der ein Zwischenergebnis der intensiven Auseinandersetzung mit Celan um das Jahr 2010 bildet. Im zweiten Schritt komme ich auf Beiträge und Aktivitäten des Jahres 2020 zu sprechen.

Die Essays des Sammelbandes *Sprache und Vernichtung* zeigen, „wie Celan [. . .] versucht, in seinen Gedichten ein eigenes, einzelnes Schweigen zu konstruieren, welches als Zeugnis des Verlusts auftreten könnte; ein paradoxer Kommunikationsakt mit anderen Menschen, vielleicht eine Geste in Richtung Transzendenz und letztendlich [. . .] ein Versuch, in das kranke Gewebe der Sprache einzugreifen.“ (Lipszyc & Piszczatowski 2015: 5–6) Die AutorInnen begeben sich auf die Suche nach Sprachresten bzw. Rede-Resten in Celans Gedichten und führen vor, dass sein Sprechen gegen das Vergessen gerade am Sprachmaterial geschieht, eine Formarbeit ist. Dabei lässt sich diese Sprach- bzw. Formarbeit trotz sprachsystembedingter Hürden auch in polnischen Übersetzungen (nach)machen und nachvollziehen, manchmal unter Zuhilfenahme des Originalgedichts. Diese Erkenntnis wird insbesondere vor dem Hintergrund der Geschichte der polnischen Nachkriegslyrik

brisant, in der die Engführung von Sprachexperiment bzw. Poetik der „harten Fügung" einerseits und der Shoah-Thematik und (Nicht)Erinnerung andererseits nicht so radikal umgesetzt wurde. Sichtbar ist dies etwa in Gedichten von Tadeusz Różewicz (1921–2014) oder Mieczysław Jastrun (1903–1983), die z.B. gleiche Bezeichnungen wie Celan verwenden („schwarze Milch", „Grab in den Lüften"),[1] jedoch keine so extreme Dekonstruktion und Verdichtung der Sprache aufweisen.[2]

Als Beispiel aus dem besagten Sammelband kann hier Piotr Pazińskis Aufsatz *W płatkach śniegu* herangezogen werden, der die Relevanz des obsessiven Schnee-Motivs bei Celan für das Sprechen über die Shoah herausarbeitet (Paziński 2015: 272–297); die monochromatische Figur des Schnees wird als eine Figur des Todes bzw. der Vernichtung gelesen. Im Beitrag werden Gedichte aus unterschiedlichen Arbeitsphasen Celans zusammengestellt, begonnen mit Werken aus den 1940er Jahren, die als Reaktion auf den Verlust der Mutter geschrieben wurden, wie das aus dem Nachlass publizierte Gedicht *Es fällt nun, Mutter, Schnee in der Ukraine*, das wahrscheinlich im Winter 1942/1943 entstand.[3] Hier reflektiert das Ich, welches an den „zerrissenen Saiten einer überlauten Harfe" noch „zuweilen eine Rosenstunde" habe, sein Schicksal durch das gewaltige Bild der „Schneewehen der Ukraine", mit dem der Tod und die Katastrophe veranschaulicht werden: „Was wär es, Mutter: Wachstum oder Wunde – /versänk auch ich im Schneewehn der Ukraine?" (2003: 399). Wie Paziński zeigt, wird Ähnliches auch im Gedicht *Schwarze Flocken* realisiert, in dem der Schneefall gleich in der ersten Zeile mit dem Sterben in Parallele gesetzt wird: „Schnee ist gefallen, lichtlos". Dieses Bild erhält im Laufe des Gedichts noch eine weitere Präzisierung, wenn im fallenden Schnee die stäubende Asche des Vaters erkannt wird: „wenn schneeig stäubt das Gebein / deines Vaters, unter den Hufen zerknirscht / das Lied

1 Als Referenz kann hier der 1947 erschienene Gedichtband *Niepokój* [Unruhe] von Tadeusz Różewicz sowie mehrere Shoah-Gedichte von Mieczysław Jastrun dienen, z.B. das Gedicht *Pogrzeb* [Begräbnis], das mit „Unser Sarg war der Krematoriumsoffen. . ." beginnt, *Pieśn żydowskiego chłopca* [Das Lied eines jüdischen Jungen], *Tu także jak w Jeruzalem* [Hier auch wie in Jerusalem], *Na zgliszczach* [In den Trümmern], *Wspomnienie* [Erinnerung]. Vgl. Bartoszewski 2003.

2 Durch die Wahl des Polnischen als Reflexions- und Publikationssprache transportiert die polnische Celanologie auch die polnische Lyriktradition und spezifische Auslegungsweisen mit: ein essayistisches und poetisch gefärbtes Sprechen über Poesie. So verfolgt die polnische Celanologie das Ziel, Celans Lyrik vorbehaltlos zu lesen, d.h. mit Bezügen auf den historisch-biographischen Kontext und prominente Kulturtexte, darunter große europäische Texte über Celan.

3 Paziński zitiert in seinem Aufsatz polnische Übersetzungen der Gedichte Celans. Für die Zwecke dieses Beitrags werden die Texte anhand der *Kommentierten Gesamtausgabe* von 2003 angeführt, hier S. 893.

von der Zeder . . .“ (2003: 19). Paziński deutet Celans Schnee-Rede als eine Rede über die Vernichtung der jüdischen Zivilisation im Osten, wobei er das angeblich Abstrakte als konkret, real herausstellt und es mit identifizierbaren Räumen verbindet, die v. a. in frühen Gedichten explizit genannt werden. Mit „Unendlichkeit des Weißen, Schneewehen, Eis, Eisschollen, Schneegestöber, im Wind wirbelnden Schneeflocken, im Schnee rieselnder schneeweißer Asche“ (Paziński 2015: 275) wird in Celans Lyrik die Vernichtung bzw. das Nichts in Begriffen eingefangen, denen physische Designate zugeschrieben werden können. So wäre das Nichts im Gedicht *Schwarze Flocken* als reale Vernichtung, als die rohe Realität der Asche und nicht etwa als ein mystischer Akt oder Hinwendung zu einer abwesenden Transzendenz deutbar. Dass die Schnee-Rede bei Celan konkrete Erfahrungen aufgreift, wird im Aufsatz auch an Gedichten veranschaulicht wie *Entwurf einer Landschaft*, wo das Grab das Nichts darstellt („Rundgräber, unten. Im / Viertakt der Jahresschritt auf / den Steilstufen rings.“ 2003: 107), *Heimkehr*, wo ein dichter Schneefall und „weithin gelagertes Weiß“ auftreten (2003: 293), *Schneepart* mit den verlassenen, „entfensterten“ (= toten) Hütten (2003: 320), *Schneebett* oder *Bei Wein und Verlorenheit*, in dem ein makabrer Ritt „durch den Schnee“ evoziert wird: „es war / unser letzter Ritt über / die Menschen-Hürden. / Sie duckten sich, wenn sie uns über sich hörten . . ..“ (2003: 126). Die von Paziński vorgeschlagene Lektüre ist ein Sprechen mit Gedichten und in Gedichten, die hier in immer neuen Übersetzungen – im doppelten Sinn des Wortes – erscheinen. Den Band zu *Sprache und Vernichtung* schließt eine Gemeinschaftsinterpretation des Gedichts *Schneepart*, in der rekonstruiert wird, wie Sprache (= Name, reiner Laut) „als akustischer Rest von dem, was verloren, was vom Wirbel verschluckt ist“ neu gewonnen wird (2015: 303).

### *„Transfusionen“ und „Mit wechselndem Schlüssel“*

Exemplarisch für die Aktivitäten und Publikationen um das Jahr 2020 sind zu nennen: (1) Beiträge der landesweiten Konferenz anlässlich des 100. Geburts- und 50. Todestags Paul Celans *Transfuzje, Paul Celan i języki zmącone* [Transfusionen, Paul Celan und die getrübten Sprachen], die am 23.–24. November 2020 online stattfand, sowie (2) Beiträge der Konferenz *Zmiennymi kluczami. Literatura a doświadczenie, W setną rocznicę urodzin Paula Celan* [Mit wechselndem Schlüssel, Literatur und Erfahrung, Paul Celan zum 100. Geburtstag], die am 3. Dezember 2020 hybrid veranstaltet und durch das Konzert des Duo Mikołaj Trzaska und Robert Więckiewicz abgerundet wurde. Das Wort-Musik-Spektakel, in dem Celans Gedichte und Passagen aus seiner Korrespondenz mit Ingeborg Bachmann zu musikalischen Jazzimprovisationen

vorgelesen wurden, stellte den Shoah-Bezug der gesamten Veranstaltung noch einmal heraus (den das Ganze umspannenden Rahmen bildete das Gedicht *In Ägypten*).

Das Ziel der vom Institut für Literaturforschung der Polnischen Akademie der Wissenschaften (Instytut Badań Literackich PAN) und dem Österreichischen Kulturforum Warschau organisierten Konferenz *Transfuzje* war der Versuch, in Anknüpfung an kanonische Texte über Celan und die Vorarbeiten der polnischen Celanologie „Celan nach Celan" zu denken. Gefragt wurde nach Sprachen und künstlerischen Strategien im Bereich der Literatur und der breit aufgefassten visuellen Kunst, die auf dem Celanschen Idiom fundiert sind.[4] Präsentiert wurden Interpretationen des Spätwerks und komparatistische Zugänge: Dialoge polnischer Dichter mit Celan sowie seine Rezeption in der bildenden Kunst. In den Beiträgen wurde Celan meist als Dichter der Shoah bzw. als Dichter (der Sprache) nach der Shoah gelesen, wie insbesondere der Eröffnungsvortrag von Paweł Piszczatowski zeigte. Im Sinne des *ecocriticism* rekonstruierte er an ausgewählten Beispielen Celans poetische Welt nach der Katastrophe, eine Welt ohne den Menschen bzw. nach dem Menschen und verwies zugleich auf spezifische Gedächtnisstrategien, wie die titelgebenden „außermenschlichen Reintegrationen".[5] Diese finden sich etwa im Gedicht *Ausgeschlüpfte* aus dem Band *Fadensonnen* in dem ein von Panzerlurchen bewohnter poetischer Raum evoziert wird. Die längst ausgestorbenen Kriechtiere hängen sich die „blauen Gebetmäntel" um, welche in der fossilen Landschaft als Spuren der ermorderten Juden geblieben sind, und treten so auf ihre Stelle. In der postapokalyptischen Sprachlandschaft können nur Reste von Menschen vorgefunden werden, denen die Sprach-Reste des Gedichts korrespondieren (Piszczatowski 2020). Celans Sprachidiom wird auch zum Gegenstand der poetologischen Analyse Adam Lipszycs, der am Beispiel ausgewählter Stimm-Gedichte (*Und Kraft und Schmerz*, *Unlesbarkeit*, *Was näht*) beweist, dass Celan gerade in der Zäsur, in der Dissonanz, in der Brechung und Störung der Rede die Abwesenheit dessen, was verloren ging, kenntlich macht.[6] Diese These findet sich in seinem neulich in *Literatura na Świecie* publizierten Aufsatz *Trzecia trąba. Celan, Reik i Jerozolima* wieder, der sie an den Gedichten *Die Posaunenstelle* und *Es ist alles anders* weiter entwickelt. In Abgrenzung zu den Interpretationen von Stéphane Moses und John

4 Transfuzje. Paul Celan i języki zmącone w IBL PAN, in: https://anthropos.edu.pl/konferencja-transfuzje-paul-celan-i-jezyki-zmacone/, Zugriff: 29.10.2021.

5 So lautet der Titel des Beitrags von Paweł Piszczatowski: „zaraz / liść połączy swe żyły z twoimi" – pozaludzkie reintegracje witalistyczne w późnych wierszach Paula Celana (Manuskript 2020).

6 Adam Lipszyc: Inaczej niż tak. Zszywanie i rozszywanie głosu w kilku wierszach z tomu Schneepart (Manuskript 2020).

Felstiner, die diese Gedichte im Lichte der judaistischen Tradition lesen und in der „Posaunenstelle“ zwar einen negativen Rest, gleichzeitig aber das Extrakt der Offenbarung sehen (auch wenn diese ohne Inhalt und somit äußerst desorientierend ist), liest Lipszyc die Zäsurenstellen der schallenden Posaune als Leerstellen, in denen die Shoah sprachlich markiert wird, als Zeichen, die den glatten Fluss der Sprache unterbrechen: „ein insistierendes, einzelnes, punktuelles Lamento“ (2021: 344). Celan, der wohl ausschließlich im Namen des Verlorenen und Ausgelöschten spräche, „näht in die Textur der Mördersprache in fast jedem Werk [konsequent] die Momente der Verdickung und des Stotterns ein, Leerstellen, die man nur mit eigenem Mund heraushören kann und die die Abwesenheit des Ausgelöschten kennzeichnen.“ (2021: 345) Die Dimension der Shoah ist in diesen Interpretationen unzertrennlich mit Celans Idiom verbunden.

Auch in dem 2021 erschienenen Band *Zmiennymi kluczami, Literatura a doświadczenie*, der an Celans Werk explizit die Schnittstellen zwischen Literatur und anderen Künsten bzw. die Brücken zwischen Literatur und Erfahrung, Kunst und Anwesenheit untersucht, wird thematisiert, wie Literatur und Kunst auf die Erfahrung der Shoah antworten. Im Vorwort, das die Aktualität Celans auch im Hinblick auf gegenwärtige Verfolgungs-, Flucht- und Migrationsprozesse betont, heißt es:

> Es ist nicht nur so, dass Celans Wort um die Opfer trauert und den Schmerz eines Shoah-Überlebenden offenbart. Gleichzeitig ist es Ausdruck des Ringens eines Geretteten mit der Realität, die auf den Ruinen des alten Europas gebaut wurde und auf dem Verdrängen unbequemer Wahrheiten, insbesondere der Shoah, beruht. [. . .] Aus der Perspektive des seit den 1980er Jahren geführten Diskurses über Opfer, Täter und Zeugen kann Celans Werk als Aufschrei gegen die Gleichgültigkeit der Bystanders verstanden werden, die sowohl in den 1930er und 1940er Jahren als auch heute der nationalistischen Hetze und dem Unrecht, das dem Anderen im Namen der nationalen Gemeinschaften angetan wird, zustimmen. (Borzyszkowska-Szewczyk 2021: 10)

Der Band gliedert sich in zwei Teile: *Przestrzeń-czas-dźwięk* [Raum-Zeit-Klang], der sich poetologischen Fragen und der Rezeption Celans in der polnischen Gegenwartslyrik und -kunst widmet, sowie *Spotkania i inspiracje* [Begegnungen und Inspirationen], in dem es um Celans Räume und Begegnungen (z.B. mit Günter Grass) geht. Insbesondere die Beiträge des ersten Teils und die Diskussion *Wokółcelanowskie dialogi* [Dialoge um Celan], die am Ende des Bandes als Teil III abgedruckt ist, greifen die im Vorwort gestellte Frage auf: „Inwieweit ist es möglich, die polnische Celan-Rezeption auf Dimensionen zu öffnen, die über das Thema der Shoah hinausgehen?“ (Borzyszkowska-Szewczyk 2021: 10). Es wird gezeigt, dass diese Dimension durch Schlüsselworte, Zitate und Anspielungen auch da eröffnet wird, wo

Celan nur in seiner Erfahrung als Mensch und Dichter und ohne explizite Bezüge auf die Shoah rezipiert wird, wie z.B. in einigen jüngsten polnischen Gedichten (Piszczatowski 2021: 23–31). In ihrem Beitrag zu Celan und der polnischen Gegenwartskunst verweist Monika Gromala hingegen darauf, dass polnische Künstler die Gedichte Celans verwenden, um vor allem die Erfahrung der Shoah künstlerisch zum Ausdruck zu bringen. Dabei rekurrieren sie nach wie vor hauptsächlich auf die *Todesfuge*, die „fast schlagwortartig immer dann aufgerufen wird, wenn man sich auf einen Text berufen soll, der sich auf den Horror der Shoah bezieht und ihn beschreibt." (2021: 33) Gromala bespricht eine Reihe neuerer Kunstausstellungen, die auf Celans Lyrik gründen bzw. in denen die *Todesfuge* und andere eindeutig identifizierbare Gedichte Celans verarbeitet werden, wie *Paul Celan – Odłamki snu* (Paul Celan – Schlafbrocken, 2021) von Monika Wanyura-Kurosad, *Złote włosy Malgorzaty* (Goldenes Haar Margarethes, 2011) von Krystyna Piotrowska, *Fuga pamięci* (Gedächtnisfuge, 2006, 2012) von Krystiana Robb-Narbutt sowie *Ułożony do snu w cudzym oku* (2011) und *I coraz więcej bieli* (2012) von Krzysztof M. Bednarski. Genannt wird auch die Installation *Lichtzwang* von Mirosław Bałka (2006), eine Stimm- bzw. Lautskulptur, die so funktioniert, dass die Stimme von Bałka, der Celans Gedichte vorliest, aus einem mit einer Kette an der Decke befestigten Lautsprecher ertönt. Das Ungewöhnliche ist, dass die Gedichte in gebrochenen Deutsch vorgelesen werden (der Künstler hat nur rudimäntere Deutschkenntnisse), wodurch das Publikum mit Pausen, Aussprachefehlern und unsicherer Intonation konfrontiert wird. (2021: 44) Gromala konstatiert, dass Celan in der polnischen Kunst zwar unterschiedlich präsent ist, die *Todesfuge* jedoch der am häufigsten zitierte bzw. aufgerufene Text bleibt, dem immer wieder neue Bedeutungsdimensionen abgewonnen werden:

> Vielleicht liegt es daran, dass Celan – ob er will oder nicht – ein Dichter der Shoah bleibt, genauso wie ein Dichter-der-Sprache-nach-der-Shoah, und selbst wenn andere Analysemöglichkeiten eröffnet werden, können die traumatischen Ursprünge seines Werks nicht verdrängt werden. Vielleicht liegt es auch an dem ständigen Bedürfnis, auf die Erfahrung der Shoah zu antworten, verstanden als ein Versuch, auf die Splitter zu schauen, die Abklänge zu hören und das verworrene Gedächtnis zu entwirren. (Gromala 2021: 44)

Die Strategien, die die polnischen Künstler in diesem Sinne an Celans Poesie entwickeln, bedeuten zugleich das „Aushöhlen", „Ausgraben" also Sichtbarmachen bestimmter Traumata. Die Kunstwerke verweisen auch auf die Abwesenheit der Shoah bzw. ihre nur scheinbare Anwesenheit in der Kultur, und stellen es als „ein immer aktuelles Gespenst" heraus (2021: 91). Gromala schließt ihre Ausführungen zur Gegenwart Celans in der polnischen Kunst mit einer rhetorischen Frage, welche die Funktion dieser Lyrik auch für künftige

Generationen andeutet: „Was passiert mit dem Trauma der Shoah, wenn wir Celan nach Celan denken [. . .], wenn wir keinen direkten Eingang mehr in das Trauma haben, aber wenn wir Celan haben?“ (2021: 94)

In den zwei letzten Dezennien ist Paul Celan in der polnischen Kunst und im literatur- und kulturwissenschaftlichen Diskurs präsenter denn je, was mit der verstärkten Reflexion der Shoah in Polen im Allgemeinen zusammenhängt. Seine Lyrik wird insbesondere in die Diskurse aufgenommen, die auf die Katastrophe antworten und die Aktualität ihres Traumas zu zeigen versuchen. Obwohl auch andere Zugänge zu Celans Lyrik zu finden sind, bleibt dieser Bezug mit all den Prozessen, die er auslöst, dominant in der polnischen Rezeption. Die Entfaltung einer so intensiven Auseinandersetzung mit Celan und die öffentlichkeitswirksame Bewerbung seiner Werke waren durch die seit der Wende gegebene günstige gesellschaftspolitische Konstellation möglich.

## *Literaturverzeichnis*

Bachmann, Ingeborg/ Celan, Paul: Czas serca. Listy, übers. von Małgorzata Łukasiewicz, Kraków 2010.

Baran, Marcin: Książka wieku, in: Gazeta Wyborcza (26.01.1999), S. 15.

Bartoszewski, Władysław (Hg.): Tryptyk polsko-żydowski, Warszawa 2003.

Borzyszkowska-Szewczyk, Mirosława: Jak wracamy do twórczości Paula Celana? Słowem wstępu, in: dies.: Zmiennymi kluczami. Literatura a doświadczenie. W setną rocznicę urodzin Paula Celana, Gdańsk 2021, S. 9–13.

Böttiger, Helmut: Paul Celan. Miasta i miejsca, übers. von Jakub Ekier, Olsztyn 2002.

Celan, Paul: Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band, hg. von Barbara Wiedemann, Frankfurt 2003.

Felstiner, John: Paul Celan. Poeta, Ocalony, Żyd, übers. von Maciej Tomal, Małgorzta Tomal, Budapeszt/Kraków 2010.

Gromala, Monika: Odłamki, sploty, oddźwięki. Paul Celan i polska sztuka współczesna, in: Zmiennymi kluczami. Literatura a doświadczenie. W setną rocznicę urodzin Paula Celana, S. 33–44.

Kita-Huber, Jadwiga: Rezeption. Polen, in: Celan Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Markus May, Peter Goßens, Jürgen Lehmann, Stuttgart 2012, S. 389–391.

Lipszyc, Adam: Czas Celana, in: Znak 2 (2011), S. 131–136.

Lipszyc, Adam: Rozproszenie i krystalizacja formy u Paula Celana, in: Tłumaczenie poezji. Negocjowanie wyobraźni, hg. von Anna Szczepan-Wojnarska u. Agata Mikołajko, Warszawa 2018, S. 121–133.

Lipszyc, Adam: Inaczej niż tak. Zszywanie i rozszywanie głosu w kilku wierszach z tomu Schneepart (Manuskript 2020).

Lipszyc, Adam: Trzecia trąba. Celan, Reik i Jerozolima, in: Literatura na Świecie” 3–4 (2021), S. 324–349.
Paziński, Piotr: W płatkach śniegu, in: Paul Celan. Język i Zagłada, Warszawa 2015, S. 272–297.
Piszczatowski, Paweł: „zaraz / liść połączy swe żyły z twoimi“– pozaludzkie reintegracje witalistyczne w późnych wierszach Paula Celana (Manuskript 2020).
Piszczatowski, Paweł: „Pająk uwięziony pod szklanką“. Paul Celan w najnowszej liryce polskiej, in: Zmiennymi kluczami. Literatura a doświadczenie. W setną rocznicę urodzin Paula Celana, Gdańsk 2021, S. 23–31.
Wokółcelanowskie dialogi. Zapis dyskusji, in: Zmiennymi kluczami. Literatura a doświadczenie. W setną rocznicę urodzin Paula Celana, Gdańsk 2021, S. 81–103.

# „Ein Dichter, den wir nicht verstehen können"? Zur tschechischen Rezeption von Paul Celan

Petr Pytlík (Brno)

**Abstract:** Die Rezeption des Werks von Paul Celan in der Tschechoslowakei war, genauso wie bei vielen modernen deutschen Lyrikern der Nachkriegszeit, kompliziert. Das kommunistische Regime mit seinem Zensurapparat bestimmte im Großen und Ganzen das Kulturleben auf allen Ebenen, und der Rezeption von Celans Werk litt darunter, dass das Regime grundsätzlich antizionistisch und antisemitisch orientiert war. Trotzdem wurden Celans Gedichte ins Tschechische übersetzt und seine Texte fanden ihre Leser. Um die Rezeption von Celans Werken hat sich der Brünner Dichter Ludvík Kundera in Tschechien verdient gemacht. Dabei musste er, wie auch andere Celan-Übersetzer, Celans Texte nicht nur kongenial übersetzen, sondern auch vor dem Zensurapparat des totalitären Regimes überzeugend behaupten können. Im vorliegenden Beitrag werden Vorworte und Nachworte zu tschechischen Übersetzungen von Celans Texten und Kritiken in literarischen Zeitschriften analysiert. Dabei werden Strategien untersucht, die jeweilige Autoren von Paratexten gewählt haben, um Celans Texte einerseits bei der Zensur möglicherweise akzeptierbar zu machen, andererseits ihren literarischen Wert für die tschechische Leserschaft nicht auf nichtssagende, regimehörige Phrasen zu reduzieren.

**Keywords:** Paul Celan, Rezeptionsstudien, Paratexte, Tschechoslowakei, Literatur im totalitären Regime.

Im Jahre 2016 schrieb der Literaturwissenschaftler Josef Hrdlička einen Essay über Paul Celan, den er mit dem Titel *Ein Dichter, den wir nicht verstehen können* betitelte. Darin wies er auf Schwierigkeiten hin, die sich aus der Übersetzungsarbeit an Celans Texten ergeben hatten, und vertrat dabei die These, dass es für die tschechischen Leser von Celan notwendig sei, zusammen mit den tschechischen Übersetzungen auch die Originaltexte zu lesen, da er sie für unübersetzbar hält. Im vorliegenden Beitrag soll diese an sich relativ problematische These nicht überprüft werden, sondern es wird vielmehr gezeigt, welche verschiedenen Perspektiven bei der Rezeption von Celan in Tschechien eine Rolle gespielt haben. Wie sich dabei heranstellen wird, sind Hrdličkas Schlussfolgerungen dabei nur beschränkt verallgemeinerbar, da sie einen sehr starken Nachdruck auf detaillierte Analysen von Übersetzungen legen, welche allerdings wenig Aussagekraft besitzen, wenn man sich Fragen nach der Rezeption von Celans Texten im historisch-literarischen Kontext stellt. Der vorliegende Beitrag fokussiert deshalb nicht nur die Problematik des Übersetzens von Celans Texten ins Tschechische, vielmehr wird er sich

auf „das tschechische Lesen von Paul Celan“, wie dieses Phänomen Malý in seinem Buch über Celan zutreffend benannt hat (Malý 2012), konzentrieren.

*Celans Debüt in der Tschechoslowakei (1960er Jahre)*

Befasst man sich gründlicher mit dem „tschechischen Lesen“ von Celans Texten, wird man von Anfang an mit vielen Unklarheiten konfrontiert. Wie Jiří Munzar in seinem Beitrag zur Rezeption Celans erwähnt, kann an seinem Beispiel anschaulich gezeigt werden, dass das kommunistische Regime in der Tschechoslowakei nicht nur antizionistisch, sondern auch stark antisemitisch ausgerichtet war. Das Regime hatte Celan offen als Träger der feindlichen deutschen Kultur und Sprache, als Darsteller einer lebensfernen experimentellen Poesie und zugleich als Vertreter des verhassten „Zionismus“ angeprangert (Munzar 2009: 37). Dass Celan in seinem dichterischen Werk die nationalsozialistischen Verbrechen in ihrem ganzen Ausmaß enthüllte, dass er sich für das Nicht-Vergessen der Geschichte eingesetzt hat, wurde von der kommunistischen Zensur in ihrer ideologischen Verblendung völlig verschwiegen. Durch diese Einstellung wurde Celan in Tschechien zum unerwünschten Autor und war wie viele andere deutsche Autoren auf einzelne mutige Übersetzer angewiesen, die es in Zeiten des politischen Tauwetters gewagt haben, trotz allem einige seiner Texte zu publizieren.

Der erste Versuch gelang erst in den 1960er Jahren, wobei man mit Radek Malý staunen kann, „dass die ersten Übersetzungen von Celans Gedichten im Jahre 1966 in der damaligen Tschechoslowakei auf Slowakisch (*sic*) im Gedichtband *Piesok z urien* erschienen sind, den der Dichter, Essayist und Übersetzer Ivan Kupec zusammengestellt hat“ (Malý 2012: 190).

Es können nur Vermutungen angestellt werden, warum Celans tschechische Rezeption mit einem Gedichtband auf Slowakisch beginnt. Eine entscheidende Rolle spielte dabei sehr wahrscheinlich die Persönlichkeit des Übersetzers Ivan Kupec. Wie aus seinem Vorwort deutlich wird, versucht er erst gar nicht, der kommunistischen Zensur entgegenzukommen. Statt Celan etwa als einen „östlichen Dichter oder Dichter mit östlicher Seele“ zu präsentieren, wie es später in vielen Vorworten zu Celans Übersetzungen üblich war, betont Kupec, dass Celan ein Vermittler zwischen Westen und Osten war. Er hebt außerdem die Einflüsse der deutschsprachigen Lyrik von Nelly Sachs, Hans Magnus Enzensberger und Ingeborg Bachmann hervor, denn genauso wie ihre Gedichte sei auch Celans Werk „schicksalsvoll für die Rehabilitation des deutschen Nationalgewissens engagiert“ (Kupec 1966: 185).

Kupec betont an mehreren Stellen in seinem Vorwort, „dass seine [= Celans] Poesie keine Zeit für *die Feier des Vergessens* hat. Sie kehrt immer

wieder mit dem verbrannten, warnenden Finger des Gedächtnisses zurück. Darin ist ihre Stimme menschlich, darin ist sie überzeugend, uns aufregend nah" (Kupec 1966: 185).[1]

Für Kupec ist Celan „ein Dichter, der keine Botschaft des Friedens und der konfliktlosen Zustände bringt – sein ganzes Werk erweckt einen geradezu folterndern und uneindeutigen Eindruck: so hat man einst im Elfenbeinturm geschrieben." (Kupec 1966: 185).[2]

Es fällt auf, dass Kupec selbst eine Reihe von für das kommunistische Regime „unerwünschten" Werken der Lyrik übersetzte und herausgab. Zusammen mit Ján Stacho leitete er die Edition Otvorené okna (Offene Fenster, Verlag Slovenský spisovateľ), die sich zum Ziel gesetzt hatte, die hervorragenden Persönlichkeiten der Poesie des 20. Jahrhunderts zu präsentieren. In diesem Verlag erschienen in den Jahren 1965–1972 neben den Werken der russischen Futuristen Majakovski und Chlebnikow auch Werke von Breton, Pasolini, Char, Lorca oder Hesse. Die geplante Herausgabe des Gedichtes *Das Geheul* des amerikanischen Dichters Alain Ginsberg war für die kommunistische Zensur wahrscheinlich schon zu gewagt, und der Tätigkeit des Verlages wurde im Jahre 1972 in der anfangenden „Normalisierungszeit" ein Ende gesetzt. Für die nachfolgenden Jahre erhielt Kupec Publikationsverbot und befasste sich nur im privaten Rahmen mit der Übersetzungstätigkeit.

### *Celans Rezeption in den 1970er und 1980er Jahren*

Obwohl der erste Gedichtband von Celan-Texten in der Tschechoslowakei auf Slowakisch erschienen ist, gab es auch Übersetzungen von Celans Gedichten in das Tschechische. So erschien 1967 *Die Todesfuge* in einer tschechischen Übersetzung von Jan Skácel. 1965 publizierte Jiří Gruša Übersetzungen von drei Celan-Gedichten in der Zeitschrift *Plamen*. In den 1970er Jahren, der Zeit der so genannten Normalisierung, kamen mehrere deutsche Autoren auf den Index, viele Schriftsteller und Übersetzer (unter ihnen auch der tschechische Übersetzer Ludvík Kundera) wurden verfolgt und so war es praktisch unmöglich, Texte von Celan, der ja als Sozialismus-feindlicher Autor eingestuft wurde, zu veröffentlichen. Kunderas Widmungsgedicht, das er nach Celans Freitod verfasst hatte, konnte 1971 noch in der Zeitschrift *Horen*

1 Ako u nich a ďalších, aj v nej takmer nemá poézia ešte stále čas na slávnosť zabudnutia. Prichádza znova a znova s pamäťou upáleného varoného prsta. V tom je jej hlas ľudský, v tom presvedčivý, v tom dráždivo blízky aj nám.

2 . . .neprináša poselstvo pokoja a bezkonfliktních stavov – celá jeho tvorba posobi až fyzicky mučivo rozporným dojmom: takto sa písalo kedysi ve slonovinovej veži.

erschienen, dann aber folgte, was Celan in Tschechien betrifft, ein zehnjähriges Schweigen.

Die Situation änderte sich in den 1980er Jahren, allerdings sind die Gründe nicht in einer Auflockerung der politischen Wetterlage zu suchen, sondern, wie Kundera, bemerkt: „In den achtziger Jahren waren schon alle erschöpft, auch die Zensur, also ist vieles durchgegangen“ (Kundera 2009). So ist es Ende der 1980er Jahre Kundera gelungen, den Sammelband von Celan-Texten unter dem Titel *Sněžný part*[3] zu publizieren.

Anders als Kupec versucht Kundera, der sich der Macht der nationalistisch orientierten Zensur des kommunistischen Regimes völlig bewusst war, in seinem Nachwort, Celan im mittel- und osteuropäischen Kontext zu positionieren und nach der osteuropäischen Seele (Kundera 1986: 218) in Celans Texten zu suchen. Er begründet die These über die Zugehörigkeit der Poesie Celans zum Osten folgendermaßen: „Trakls Melancholie ist Celan näher als Rilkes preziöser Trauerkult, er [Celan] ist einfach östlicher“ (Kundera 1986: 212). Es ist offensichtlich, dass sich Kundera der möglichen Publikationsschwierigkeiten von Celans Texten in der Tschechoslowakei voll bewusst war und deshalb sein Vorwort den Anforderungen der Zensur angepasst hat.

Trotzdem ist es Kundera in seinem Nachwort zu dem Gedichtband *Sněžný part* (*Schneepart)* zum ersten Mal gelungen, eine mögliche „tschechische Lesart“ von Celans Texten zu entwerfen und viele tschechische LeserInnen für Celan zu begeistern. Kundera, wie auch spätere Übersetzer von Celans Texten, konzentrierte er sich dabei auf Celans spezifische Arbeit an der Sprache. Er bezeichnet Celans Verse in der *Niemandsrose* als „Poesie der Stille, Poesie des Schweigens, als spiegelbildliche Sprache, als Poesie voller Unruhe“ (Kundera 1986: 219). Er erwähnt Celans Bemühungen um „ein absolutes Gedicht, das zum Verstummen führen könnte oder auch dahin manchmal führe“ (Kundera 1986: 219). Er akzentuiert auch den Kosmopolitismus der Sprache und die Zeitlosigkeit seiner Gedichte und bietet einen Schlüssel zu Celans Poesie, indem er feststellt:

> Überwinden wir das äußerlich Neue dieser Texte, das Neue, das allgemein zum abstrakten Blick verführt, werden in diesen Versen auf einmal scharfe konkrete Bilder enthüllt, und zwar meistens ganz übliche, alltägliche: zertrümmerte Häuser, Müllhaufenblüten, Notunterkunft für Obdachlose, [. . .]. Wir sehen Sachen um uns herum mit den Augen des Zeitgenossen, und diese Sachen tragen Namen, und wir sind auf einmal auch in der Welt der Worte – und diese Worte, ungewöhnlich zusammengesetzt, versuchen den Raum der Gegenwart,

3 Die Gedichte hat Kundera aus den Gedichtbändern *Gedichte I*, *Gedichte II* (erschienen in Suhrkamp Verlag 1975) und *Gesammelte Werke*, (dritter Band), *Gedichte III* (Reden, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1983) selbst ausgewählt und zusammengesetzt.

> in der wir leben, auszudehnen, sind neugierig, bewegen sich – sei es, sie sind angestoßen oder von selbst – und das Gemüt des Lesers kann dieser Bewegung nicht folgen.
>
> Ist es ein ideales Leserbild? Es ist, zumindest teilweise (Kundera 1986: 219).[4]

Mit seinen Übersetzungen, Kommentaren, Artikeln und Nach- und Vorworten begründete Kundera regelrecht die tschechische Übersetzungstradition und bereitet die künftige Rezeption von Celans Texten im demokratischen Tschechien vor (Malý 2012).

## *Celans aktuelle Rezeption in Tschechien*

Die 1990er Jahre brachten dann ein Wiederbeleben des Interesses an Celans Lyrik in Tschechien mit sich, und besonders unter den Übersetzern besteht dieses Interesse bis heute (Malý 2012). Ein Jahr nach der Wende ist im Jahr 1990 die erste, von Jana Kyzlinková an der Masaryk Universität in Brno verfasste Diplomarbeit zu den Übersetzungen von Celans Gedichten erschienen (Kyzlinková 1990). Kyzlinková schöpft aus zwei Interpretationstraditionen: aus der tschechischen, besonders aus den Texten von Kundera, und aus der deutschen. Genauso wie Kundera wendet sie sich gegen die weit verbreitete Kritik an Celans Texten, sie seien zu experimentell und für tschechische Leser unverständlich. Dagegen behauptet sie, dass Celans Dichtung „aus der Verantwortung komme, sie sei fern von jeder ästhetischen Selbstgenügsamkeit, fern jeden artistischen Experiments" (Kyzlinková 1990: 7). Genauso wie für Kundera sind Celans Texte für Kyzlinková eine Herausforderung, die zu einem tieferen Verständnis führt und „unsere Teilnahme verlangt."

Celan wurde allerdings nicht nur als literarische Persönlichkeit rezipiert, sein komplexes psychologisches Profil, sein wendevolles Leben erweckte das Interesse der Psychiaterin Eva Syřišťová, die neben etlichen psychologischen Aufsätzen auch eigene Übersetzungen von seinen Gedichten publizierte. Besonders unter den heutigen Übersetzern, Miloš Tomasco, Radek

4 Přemůžeme-li vnějškovou novost těchto textů, novost, která svádí k obecně abstrahujícímu pohledu, vylupují se nám náhle z těchto veršů ostré konkrétní záběry, a to většinou zcela běžné, zcela každodenní: rozkopané nároží, smetištní květena. noclehárna poslední kategorie [. . .] Vidíme věci kolem sebe očima současníka, a ty věci mají jména, a my jsme rázem i ve světě slov – a ta slova, neobvykle uskupená, se snaží rozšiřovat prostor skutečnosti, v níž žijeme, jsou zvídavá, pohybují se – ať postrčena či samopohybem – a mysl čtenáře nemůže tento pohyb sledovat.
Je to ideálně vykreslený čtenář? Připusťme, že zčásti ano.

Malý, Ondřej Fafejta, Wolfgang Spitzbart, Jakub Kostelník, Alen Bláhová, Lucy Topoľská gelten Celans Texte als besondere Herausforderung. Dies führt zurück zu dem bereits in der Einleitung erwähnten Essay von Hrdlička und zum Problem einer getreuen Übersetzung von Celans Gedichten.

## *Fazit*

Der im Titel dieses Beitrags genannte Essay von Hrdlička ist ein Versuch, das „tschechische Lesen" von Celans Texten auf einen Begriff zu bringen und, obwohl er sich vor allem mit den Schwierigkeiten der Übersetzung von Celans Texten befasst, auf die Ratlosigkeit der tschechischen Leserschaft in ihrer Auseinandersetzung mit Celan aufmerksam zu machen. Doch gerade gegen dieses Vorurteil der Ratlosigkeit wendete sich in den 1980er Jahren Ludvík Kundera als Übersetzer von Celans Texten ins Tschechische, und später auch seine NachfolgerInnen, denen es schließlich gelungen ist, Celan den tschechischen LeserInnen näher zu bringen.

Im vorliegenden Beitrag wurde gezeigt, dass Celans Rezeption in Tschechien nicht nur als eine Geschichte der Übersetzungen aufzufassen ist. Schon der erste, von Ivan Kupec übersetzte Gedichtband Celans kann als Symbol einer literarischen Revolte gegen die kommunistische Zensur angesehen werden. Celan ist für Kupec „warnender Finger", „Gedächtnis gegen das Vergessen", „Rehabilitation des deutschen Nationalgewissens". Kupec sieht in Celan einen Dichter, der die durch das tschechoslowakische Regime schon einmal beantworteten Fragen erneut stellt, und entwirft somit auch Celans tschechoslowakischen Leser als Menschen, der Zweifel an ideologisierten Antworten, die das totalitäre Regime anbietet, zulässt.

Auch in den 1980er Jahren war das Übersetzen von Celans Texten sicherlich eine Herausforderung, doch ganz im Widerspruch zur Hrdličkas These über das tschechische Nicht-Verstehen, versuchte Kundera der tschechoslowakischen Leserschaft einen Weg zu Celan zu eröffnen, in dem er sich auf Celans Sprache konzentrierte, die er als „spiegelbildliche Sprache" charakterisiert. Celan ist für ihn dann ein „geduldiger, doch immer leidenschaftlich begeisterter Straßenbauer", der Leser wird bei Kundera, anders als bei Kupec, nicht als Fragender im historisierenden Kontext, sondern als geduldig Suchender, der durch Celans Gedichte eine radikale Arbeit mit der Sprache miterlebt, modelliert. An Kundera knüpfte dann eine ganze Reihe von Übersetzern (Miloš Tomasco, Radek Malý, Ondřej Fafejta, Wolfgang Spitzbart, Jakub Kostelník, Alen Bláhová, Lucy Topoľská, Eva Syřišťová) und – nicht zu vergessen – Dichtern (Pavel Šrut, Antonín Brousek u. a.) an, die Celans Lyrik

in ihren eigenen Werke schöpferisch aufnehmen und für die tschechischen LeserInnen zugänglich machen.

## *Literaturverzeichnis*

### *Primärliteratur*


MALÝ, Radek (2015): *Černé vločky*, Zlín: Archa, Nachwort, S. 179–206.

KUNDERA, Ludvík (1986), *Sněžný part*, Praha: Odeon, Nachwort, S. 211–227.

KUPEC, Ivan (1966): *Piesok z urien*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, Nachwort., S. 183–185.

SUCHÝ, Josef (1993): *Magické kameny*, Praha: Československý spisovatel, Nachbemerkung S. 294.

SYŘIŠŤOVÁ, Eva (2012): *Báseň – domov v bezdomoví,* Praha: E. Syřišťová, Vorwort, S. 9–14.

ZEMAN, Herbert (1993): Rakouská lyrika žije, In: SUCHÝ, Josef (1993): Magické kameny, Praha: Československý spisovatel, Nachwort S. 269–280.


### *Sekundärliteratur*


KYZLINKOVÁ, Jana (1990): *Gedichte Paul Celans und ihre Übersetzungen ins Tschechische*, Masarykova univerzita Brno, Filozofická fakulta (manuskript).

MALÝ, Radek (2012): *Domovem v jazyce: České čtení Paula Celana*, Periplum.

MUNZAR, Jiří (2009): *Zur Aufnahme der Werke Paul Celans in Tschechien*. In Manfred Müller, Larissa Cybenko (Hg.): Reise in die Nachbarschaft. Zur Wirkungsgeschichte der deutschsprachigen Literatur aus der Bukowina und Galizien nach 1918. Wien: Litverlag, 2009. S. 37–39. Transkulturelle Forschungen, Bd. 2.


### *Internet-Quellen*


HRDLIČKA, Josef (2016): Básník, jemuž nemůžeme rozumět, O českých překladech Paula Celana A2 (22/2016) https://www.advojka.cz/archiv/2016/22/basnik-jemuz-nemuzeme-rozumet, eingesehen am 16.02.2021

KUNDERA, Ludvík (2009): Jsem psavec, ale bestselery mám jen tři, https://brnensky.denik.cz/rozhovor/ludvik-kundera-jsem-sice-psavec-ale-bestselery-mam.html, eingesehen am 16.02.2021

TISCHER, Woflgang (2011): *Das Vorwort tötet den Roman: Warum Autoren zum unnötigen Blabla neigen*, https://www.literaturcafe.de/das-vorwort-toetet-den-roman-warum-autoren-zum-unnoetigen-blabla-neigen/, eingesehen am 16.02.2021

# Die Rezeption Paul Celans im serbischen Sprachraum

Ljiljana Aćimović (Banja Luka)

**Abstract:** In diesem Beitrag wird untersucht, wie Paul Celan im serbischen Sprachraum rezipiert wurde. Die produktivste Rezeption ist die Übersetzungsrezeption. Es wurden viele Gedichte Paul Celans übersetzt, die *Todesfuge* sogar fünfmal. Viele Übersetzungen aus Celans Œuvre fanden ihren Platz in den Anthologien der deutschen Lyrik in serbischer Sprache. Besonders hervorzuheben sind dabei die von Branimir Živojinović und Zlatko Krasni edierten Anthologien. Der berühmte deutsche Dichter inspirierte auch einige serbische Dichter. So findet man bei dem serbischen Lyriker Ivan V. Lalić Beispiele einer kreativen Aneignung. Celan wurde auch im Bereich der Philosophie rezipiert. Saša Radojčić untersucht in seinen Arbeiten das Dichtertum und die Deutung der Dichtung in der philosophischen Hermeneutik von Hans-Georg Gadamer und in diesem Kontext die Rolle Celans. Im gleichen Zusammenhang sollen auch die Arbeiten von Boško Tomašević erwähnt werden.

**Keywords:** Paul Celan, Rezeption, Serbien, Branimir Živojinović, Zvonimir Kostić Palanski, Ivan V. Lalić.

## *Einleitung*

Am Anfang dieses Beitrags soll vorausgeschickt werden, dass Paul Celan, einer der bekanntesten Dichter der deutschsprachigen Literatur, ja der Weltliteratur, im Serbischen kein wirklicher Gegenstand der Forschung ist und dass es in dieser Sprache mithin keine Celan-Bibliographie gibt.

Eine andere Vorbemerkung bezieht sich auf die Sprachproblematik des Serbischen. Bis in die 1990er Jahre hinein war die offizielle Sprache im ehemaligen Jugoslawien das Serbokroatische und diese Sprache wurde in vier Teilrepubliken gesprochen: Kroatien, Serbien, Bosnien und Herzegowina und Montenegro. Sehr oft wurden dieselben Bücher gleichzeitig in Serbien und in Kroatien veröffentlicht, und wurden dabei in Kroatien als kroatisch und in Serbien als serbisch bezeichnet. Das macht die Unterscheidung zwischen den Publikationen manchmal schwierig. Es ist wichtig zu unterstreichen, dass diese Sprache trotz der lexikalischen und stilistischen Besonderheiten dem ganzen Lesepublikum in allen Teilrepubliken verständlich war.

Celan ist im serbischsprachigen Kulturraum kein Unbekannter. Die Rezeption seiner Werke beginnt dort Anfang der 1960er Jahre, präziser gesagt 1962, und verläuft zunächst sehr langsam. In der Rezeption können zwei Phasen unterschieden werden: die erste Phase setzt 1962 mit der Übersetzung des

ersten Celan-Textes ins Serbische ein und reicht bis zum Jahr 1991, d. h. bis zum Zerfall Jugoslawiens. Danach beginnt die zweite Phase in der serbischen Rezeptionsgeschichte.

*Die erste Phase der Rezeption (1962–1991)*

In der ersten Phase, d. h. in der Zeit von 1962 bis 1991, ist die Rezeption Celans und seiner Werke durch eine starke Vielfalt geprägt. Sie setzt bemerkenswerterweise mit der Übersetzung eines Prosa-Textes ein. 1962 veröffentlichte die serbische literarische Zeitschrift *Polja* [Felder] aus Novi Sad in ihrem Dezember-Heft die Übersetzung von Celans *Gespräch im Gebirg*. Angesichts der Tatsache, dass Celans Text 1960 veröffentlicht wurde, kann man sagen, dass die damalige serbische Übersetzung ziemlich aktuell war. Sie erschien unter dem Gesamttitel *Trio* und umfasste drei Prosatexte: neben Celans *Gespräch im Gebirg* wurden auch kurze Erzählungen von Uwe Johnson und Helmut Heißenbüttel ins Serbische übertragen. Diese drei Texte übersetzte Slobodan Miletić und der Übersetzung wurde ein begleitender Text *Beleška o mladoj nemačkoj prozi 60-tih godina* [Anmerkung zur jungen deutschen Prosa der 1960er Jahre] von ihm hinzugefügt. In diesem Text macht Miletić den Leser mit den Tendenzen der neuesten deutschen Prosa der 1960er Jahre bekannt. Außerdem vermittelt er dem Leser die wichtigsten biographischen Daten der Autoren (vgl. Miletić 1962: 19).

Die Rezeptionsgeschichte Celans im serbischen Sprachraum beginnt also nicht mit der Übertragung einiger seiner Gedichte, sondern mit der Übersetzung des genannten Prosa-Textes, was eine beachtenswerte Besonderheit darstellt.

Diese Veröffentlichung bleibt auch die einzige Übersetzung ins Serbische zu Lebzeiten des Autors. An dieser Stelle soll noch hervorgehoben werden, dass Viktor Žmegač, renommierter Germanistikprofessor aus Zagreb, 1966 Celans *Todesfuge* übersetzt hat. Diese Übersetzung wurde in der einflussreichen kroatischen Zeitschrift *Umjetnost riječi* [Kunst der Worte] veröffentlicht. Obwohl es sich hier eindeutig um eine kroatische Übersetzung handelt, war sie auch dem serbischen Lesepublikum problemlos verständlich.

Nach dem Tod des Dichters setzte eine wesentlich intensivere Rezeption seiner Werke ein. Schon 1970 übersetzt der serbische Germanist, Dichter und Übersetzer Branimir Živojinović 13 Gedichte von Paul Celan und publiziert sie in der Belgrader Zeitschrift *Književnost* [Literatur], darunter die *Todesfuge*, *Schibboleth*, *In Prag*, *Zähle die Mandeln*, *Flügelnacht*, *Soviel Gestirne*, *Sprachgitter*, *Fadensonnen*. Der Anlass dieser Publikation war ganz bestimmt der Tod des Dichters. Schon ein Jahr später übersetzt Boško Petrović, auch ein

bekannter serbischer Schriftsteller und Akademiker, sieben Gedichte von Paul Celan und veröffentlicht sie in der ältesten serbischen literarischen Zeitschrift *Letopis Matice srpske* [Annalen der Matica srpska]. Seine Auswahl umfasst, neben seiner Übersetzung der *Todesfuge*, folgende Gedichte: *Der Sand aus den Urnen*, *Bretonischer Strand*, *Erinnerung an Frankreich*, *Es war Erde in ihnen*, *Mit allen Gedanken ging ich*, *Psalm*. Mit diesen zwei Übersetzungen der *Todesfuge* von zwei bekannten serbischen Dichtern und Übersetzern wird dieses Gedicht auch im serbischen Kulturraum wie auch in vielen anderen Ländern zu einem wichtigen Ausgangspunkt der Rezeptions- und Übersetzungsgeschichte Paul Celans. Aus den 1970er Jahren datieren noch zwei sehr einflussreiche Publikationen.

Die erste ist *Antologija nemačke lirike XX veka* [Anthologie der deutschen Lyrik des 20. Jahrhunderts], zusammengestellt von Ivan V. Lalić und Branimir Živojinović, veröffentlicht im renommierten Verlag Nolit 1976. In dieser Anthologie ist Paul Celan mit 14 Gedichten vertreten. Das Kapitel über Celan beginnt mit der *Todesfuge*, Celans Gedichte übersetzten Branimir Živojinović (9 Gedichte) und Zvonimir Kostić Palanski (5 Gedichte). Das Vorwort verfasste Mirko Krivokapić, Germanistikprofessor aus Belgrad. In diesem Vorwort schreibt er über die Tendenzen und Besonderheiten der deutschen Lyrik des 20. Jahrhunderts. Krivokapić porträtiert Celan „als Dichter, dessen lyrisches Werk schwer zugänglich ist“, stellt ihn als Dichter der *Todesfuge* dar, erwähnt die Gedichtbände *Von Schwelle zu Schwelle* und *Sprachgitter* und bezeichnet sein Spätwerk als „hermetisch und geschlossen, so dass es nur von wenigen entschlüsselt werden kann“ (Krivokapić 1976: 30; Krivokapić 2005: 82).

Zvonimir Kostić Palanski, einer der Übersetzer in der erwähnten Anthologie, Schriftsteller, Germanist und Bildhauer, trat als eine sehr wichtige Vermittlerfigur Celans im serbischen Kulturraum in Erscheinung. Zwei Jahre später, im Jahr 1978, publiziert Kostić Palanski die erste repräsentative Auswahl von Gedichten Celans in Übersetzung. 1978 stellt also ein sehr wichtiges Datum in der Übersetzungsrezeption Celans im Serbischen dar. Das Buch trägt den Titel *Fuga smrti* [Todesfuge] und wurde in der südserbischen Stadt Niš veröffentlicht. Das Vorwort „Paul Celan – Pjesnik tmine“ [„Paul Celan – Dichter der Dunkelheit“] stammt von Mira Đorđević, Germanistikprofessorin aus Sarajevo. Sie behandelt darin Celans lyrisches Gesamtwerk, besondere Aufmerksamkeit schenkt sie der *Todesfuge* (vgl. Đorđević 1978: 5–15). Mit diesen zwei Texten, von Mirko Krivokapić und Mira Đorđević, setzt die wissenschaftliche Rezeption des Dichters ein. Das Buch beinhaltet 97 Übersetzungen aus sieben Gedichtbänden von *Mohn und Gedächtnis* bis *Lichtzwang*. Die Gedichtbände, sowie die Zyklen z. B. aus *Mohn und Gedächtnis* oder aus *Von Schwelle zu Schwelle*, wurden präzise angegeben, so dass der Leser sehr leicht den Einblick in die Struktur der Gedichtbände bekommen kann.

Es ist auffällig, dass dem Celanschen Frühwerk in diesen Veröffentlichungen mehr Aufmerksamkeit geschenkt wurde: aus *Mohn und Gedächtnis* wurden 36 Gedichte übersetzt, aus *Von Schwelle zu Schwelle* 19, aus *Lichtzwang* nur 3 Gedichte (vgl. Celan 1978).

In den 1980er Jahren publizierte und vermittelte vor allem die literarische Zeitschrift *Polja* [Felder] aus Novi Sad weitere Werke von Celan. 1987 wurden sieben Prosa-Gedichte aus Celans Frühwerk von Petru Krdu aus dem Rumänischen übersetzt, sowie Teile des Briefwechsels zwischen Celan und Petre Solomon einerseits und Celan und Alfred Margul-Sperber andererseits.

Das Jahr 1989 stellt einen sehr wichtigen Moment in der übersetzerischen Rezeption Celans im Serbischen dar. In diesem Jahr erschien in Sarajevo im renommierten Verlag Veselin Masleša der Sammelband Paul Celan: *Poezija* [Poesie]. Das Buch wurde in Bosnien und Herzegowina veröffentlicht, die Übersetzerin ist Truda Stamać. Es handelt sich um eine bedeutende Publikation, da Truda Stamać acht Celansche Gedichtbände von *Mohn und Gedächtnis* bis *Schneepart* vollständig übersetzte, womit ab diesem Zeitpunkt Celans lyrisches Gesamtwerk dem Lesepublikum in Jugoslawien zugänglich war. Die Struktur der Celanschen Gedichtbände und Zyklen wurde dabei beibehalten. Die umfangreiche Publikation (sie umfasst rund 700 Seiten) schließt eine kurze Chronologie (vgl. Stamać 1989). Es ist schade, dass dieses wichtige Buch keinen begleitenden Text oder eine literaturwissenschaftliche Studie zu Celans Werk beinhaltet. Obwohl das Buch in Bosnien und Herzegowina (also weder in Kroatien, noch in Serbien) vor den Jugoslawien-Kriegen und vor dem Zerfall Jugoslawiens erschien, kann aufgrund der lexikalischen und stilistischen Besonderheiten festgestellt werden, dass es sich hier um eine kroatische Übersetzung handelt. Natürlich war das Buch auch den Lesern in anderen Teilrepubliken problemlos verständlich. Dass es sich um eine sehr wichtige Publikation handelt, die dem Leser das gesamte lyrische Werk Paul Celans vorstellt, heben alle vier Buchrezensenten hervor (vgl. Pejaković 1990: 29; Stojić 1990: 11; Zlatar 1990: 674–680; Tančić 1991: 16).

Im gleichen Jahr erschien in Novi Sad *Antologija savremene nemačke poezije (1945–1989)* [Anthologie der zeitgenössischen deutschen Poesie] die von Zlatko Krasni zusammengestellt und übersetzt wurde. Ganz absichtlich eröffnet er die *Anthologie* mit Celan und seiner *Todesfuge* (die vierte Übersetzung dieses Gedichts ins Serbische), womit er „die These bestätigen will, dass die Poesie auch nach Auschwitz möglich ist“ (Krasni 1989: 273). Celan ist in dieser Antologie mit zehn Gedichten präsentiert, darunter die *Todesfuge*, *Die Kruge*, *Talglicht*, *Der Sand aus den Urnen*, *Nachts, wenn das Pendel der Liebe schwingt*, *Fadensonnen*, *Psalm*, *Allerseelen*, *Tenebrae*. Mit dieser Publikation endet die erste Phase der serbischen Celan-Rezeption.

*Die zweite Phase: Celan-Rezeption seit 1991*

Die zweite Phase der serbischen Celan-Rezeption setzt dann nach 1991 ein. Die Übersetzungsrezeption intensiviert sich während dieses Zeitraums. Es folgen weitere Übersetzungen, sowohl in verschiedenen literarischen Zeitschriften, als auch in diversen Anthologien. Der produktivste Übersetzer ist hier Branimir Živojinović. Viele literarische Zeitschriften haben seine Celan-Übersetzungen publiziert. 2007 veröffentlichte er schließlich eine Werkauswahl der übersetzten Gedichte aus allen Gedichtbänden von *Mohn und Gedächtnis* bis *Zeitgehöft*. In seinem kurzen Begleitwort betont er, dass „diese Übersetzungen großenteils bereits 20 Jahren zuvor, im Sommer 1987 im Europäischen Übersetzer-Kollegium in Straelen entstanden sind" (Živojinović 2007: 240). Diese Sammlung enthält 197 Gedichte. Živojinović verstarb noch im selben Jahr. Schon im Jahr darauf (2008) erschien posthum noch ein weiteres Celan-Buch von ihm mit dem Titel *Todesfuge*. Mirko Krivokapić gab das Buch heraus, versah es mit philologischen Kommentaren zu einzelnen Gedichten, einem Nachwort und einer Chronologie (vgl. Celan 2008). Das Buch beinhaltet, neben allen schon im vorhergehenden Jahr publizierten Übersetzungen, auch fünf neue Gedichtübersetzungen (darunter das Gedicht *Wolfsbohne* aus dem Nachlass) und zwei Celan-Reden: die *Bremer-Rede* und die Büchnerpreis-Rede *Der Meridian* (beide Reden hatte Živojinović bereits ein Jahr zuvor in literarischen Zeitschriften veröffentlicht). *Der Meridian* wurde zum ersten Mal zehn Jahre zuvor ins Serbische übertragen und in der Zeitschrift *Poezija* (Poesie) publiziert. Die Rede übersetzte Srdan Bogosavljević, Germanistikprofessor aus Belgrad.

Die Übersetzungsrezeption erweitert sich im neuen Jahrtausend um zwei Briefwechsel, und zwar den Briefwechsel Celan/Nelly Sachs einerseits und Celan/Celan-Lestrange andererseits. Aus dem Briefwechsel Celan/Sachs wurden zuerst einzelne Briefe publiziert, dann 2008 der Briefwechsel aus den Jahren 1954–1969 als ein umfangreicheres Korpus in der Zeitschrift *Poezija* [Poesie]. Ähnliches gilt auch für den Briefwechsel zwischen Celan und seiner Ehefrau Gisèle. Die ersten Briefe wurden 2004 übersetzt, 2009 wurde der Briefwechsel komplett in Buchform unter dem Titel *Zauvek mi: prepiska* [Wir für immer: Briefwechsel] publiziert.

Eine dritte Richtung ist die produktive oder kreative Rezeption Paul Celans im serbischen Kulturraum. In diesem Kontext findet man durch Übersetzungen inspirierte Beispiele. Im Gedicht *Poslednja četvrt* [Letztes Viertel] verwendet der serbische Dichter Ivan V. Lalić, Übersetzer der Celanschen Gedichte und Herausgeber einer Anthologie deutscher Lyrik, Celans berühmtes Oxymoron „schwarze Milch" als Zitat. „Schwarze Milch" bedeutet im Kontext dieses Gedichts die bittere und tragische geschichtliche Erfahrung am Ende des 20. Jahrhunderts (Delić 2005: 49). Zum zweiten Mal zitiert

Lalić Celan – wiederum die *Todesfuge* – in seinem berühmten Gedicht *Četiri kanona* [Vier Kanons] 1996. Der serbische Dichter widmet dem deutschen Dichter die gesamte vierte (von insgesamt fünf) Strophen und zwar in Form einer Anspielung (vgl. Delić 2005: 49–50).

Zwei weitere Beispiele der kreativen Aufnahme Celans findet man bei bildenden Künstlern. Im Jahr 2010 fand ein wichtiges kulturelles Event statt. Anlässlich des neunzigsten Geburts- und vierzigsten Todestages des Dichters wurden in Niš zwei große Ausstellungen organisiert: eine mit dem Titel *Paul Celan – die Todesfug*e und eine andere *Paul Celan – mail art*. Zvonimir Kostić Palanski konzipierte die erste Ausstellung als Hommage an Celan. Bei dieser Gelegenheit wurden die Arbeiten von 44 bildenden Künstlern aus 12 Ländern (Deutschland, Österreich, Schweden, Israel, Rumänien, England, Kanada, Japan, der Türkei, Bulgarien, Mazedonien und Serbien) ausgestellt. Die Künstler verarbeiteten in ihren Werken ihre Eindrücke, d. h. Impressionen beim Lesen der *Todesfuge*. Die Ausstellung stieß auf große Rezonanz beim Publikum und wurde von der Kulturattachée der Deutschen Botschaft in Belgrad Karin Marschal eröffnet. Später wurde diese Ausstellung auch in anderen Städten in Serbien gezeigt. Einige von diesen Arbeiten wurden in der Zeitschrift *Gradina* (Festung) aus dem Jahr 2010 reproduziert. Auf der Titelseite dieser Nummer der Zeitschrift steht eine von diesen Fotografien. Diese Nummer beinhaltet neben der *Todesfuge* weitere 14 Übersetzungen Kostić Palanskis aus Celans Werk.

Kostić Palanski startet nach seinem ersten Projekt gleich ein zweites, wobei er Künstler aus der ganzen Welt aufforderte, sich zu Celans Œuvre auf Postkarten zu äußern. Er erhielt die Arbeiten von 130 Künstlern aus 25 Ländern und auf diese Weise entstand die zweite Ausstellung *Paul Celan – mail art* mit mehr als 250 Exponaten. Diese interessanten Beispiele der Intermedialität zeugen von großer Verehrung für den Dichter aus der ganzen Welt.

Zvonimir Kostić Palanski veröffentlichte 2018 sein zweites Celan-Buch: *Od mraka do mraka* [Von Dunkelheit zu Dunkelheit]. Diese Auswahl beinhaltet 68 Gedichte aus allen Gedichtbänden. Dem Buch wurde ein Nachwort von Michael Hamburger zur Einführung in das lyrische Werk Celans beigefügt.

Eine vierte Richtung der Celan-Rezeption entwickelte sich relativ spät, erst ab dem Jahr 2002. Zu diesem Zeitpunkt beginnt die philosophische Beschäftigung mit seinem Werk. Sie steht in engem Zusammenhang mit der *Atemkristall*-Interpretation von Hans-Georg Gadamer. Durch die Beschäftigung mit Gadamers Ansatz wurden einige Celan-Gedichte neu übersetzt, wie z. B. *Atemkristall* oder *Todtnauberg*, das 2008 übersetzt wurde. Diese philosophische Rezeption wird geprägt von den Arbeiten von Saša Radojčić, der die Werke von Gadamer übersetzt und in diesem Kontext einige Texte zu Celan (vgl. Radojčić 2008, 2009, 2010) veröffentlicht hat.

Philosophisch-literaturwissenschaftliche Beiträge zu Celans Werk verfasste auch Boško Tomašević. Seine Deutungen in essayistischer Form wurden in renommierten Literaturzeitschriften (*Letopis Matice srpske* [Annalen der Matica srpska], *Književnost* [Literatur], *Polja* [Felder], *Nova misao* [Neuer Gedanke]) publiziert. Er schenkt viel Aufmerksamkeit der Beziehung Celans zu Heidegger und betrachtet sein dichterisches Werk als hermetische Dichtung (vgl. Tomašević 2003, 2007, 2008, 2010, 2010a, 2010b).

Trotz der Beiträge von Tomašević hat man den Eindruck, dass die literaturwissenschaftliche Rezeption und Forschung von Celans Werk erst am Anfang steht, abgesehen von kurzen Einleitungen in die Anthologien oder begleitenden Vor- und Nachworten zu den Buchausgaben der Übersetzungen. Das versucht man mit der Übersetzung von literaturwissenschaftlichen Essays (Menzel, Crohmălniceanu, Kristeva, Bahti, Laramée) über Celan und sein Werk zu ändern. In den letzten Jahren hat sich die Situation diesbezüglich etwas verbessert (vgl. Brajović 2013, Milovanov 2019).

## *Schlussfolgerung*

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die serbische Celan-Rezeption sehr umfangreich ist. Die Übersetzungsrezeption beginnt mit *Gespräch im Gebirg* (1962). Schon in der ersten Phase (1962–1991) wurden viele Celansche Gedichte ins Serbische übertragen. Mit dem Erscheinen des Buches *Poezija* (1989) wurde das lyrische Gesamtwerk Paul Celans dem serbischen Lesepublikum zugänglich. Die Zahl der serbischen Celan-Übersetzer ist relativ gering. Sie beläuft sich auf fünf Personen, die allesamt selber Dichter sind: Branimir Živojinović, Boško Petrović, Zvonimir Kostić Palanski, Petru Krdu, Zlatko Krasni. In dieser Phase beginnt mit den Beiträgen von Mirko Krivokapić und Mira Đorđević auch die literaturwissenschaftliche Rezeption.

In der zweiten Phase (seit 1991) intensiviert sich die Rezeption und erweitert sich auf die kreative und philosophische Aufnahme. In zwei Celan-Büchern von Branimir Živojinović: *Pesme* (2007) und *Fuga smrti* (2008) wurde eine umfangreiche Werkauswahl der übersetzten Gedichte aus allen Gedichtbänden publiziert, ergänzt um die beiden großen poetologischen Texte (*Bremer-Rede* und *Meridian*). Sehr wichtig ist auch die Tätigkeit von Zvonimir Kostić Palanski, der im Jubiläumsjahr 2010 zwei Ausstellungen organisierte und 2018 seine anthologische Auswahl aus dem Celanschen Werk in Buchform veröffentlichte. Im 21. Jahrhundert werden auch die Briefwechsel relevant. 2008 wurde der Briefwechsel zwischen Celan und Nelly Sachs veröffentlicht, 2009 längere Abschnitte aus der Korrespondenz zwischen Celan und seiner Ehefrau Gisèle in Buchform.

In der serbischen Celan-Rezeption fehlen bislang weitestgehend literaturwissenschaftliche Studien und Forschung zu seinen Werken. Es ist zu hoffen, dass die nächste Rezeptionsphase auch diesen Aspekt der Rezeption vervollständigen wird.

## *Literaturverzeichnis*

Bahti, Timoti (2009): Minorna vrsta i njene inverzije: slika, pesma, knjiga u Celanovoj „Unter ein Bild", prev. Nataša Karanfilović, in: Polja, Jg. 54, Nr. 457, 135–144.

Brajović, Tihomir D. (2013): Ko to tamo peva? Pesnička samosvest, granice razuma i razvoj moderne poezije, in: Razvojni tokovi srpske poezije, Bd. 2. Beograd: Međunarodni slavistički centar, 709–718.

Celan, Paul (1962): Razgovor u gori, prev. Slobodan Miletić, in: Polja, Jg. 8, Nr. 62–63, 18.

Celan, Paul (1971): Pesme, prev. Boško Petrović, in: Letopis Matice srpske, Jg. 147, B. 407, H. 5, 502–505.

Celan, Paul (1978): Fuga smrti, prev. Zvonimir Kostić Palanski. Niš: Gradina, Jedinstvo.

Celan, Paul (1987): Pesme u prozi, prev. Petru Krdu, in: Polja, Jg. 33, Nr. 338–339, 196.

Celan, Paul (1988): Pisma, prepiska Paula Celana sa Petreom Solomonom: (1948–1969), prev. Petru Krdu, in: Polja, Jg. 34, Nr. 356, 459–463.

Celan, Paul (1988): Prepiska Paula Celana sa Alfredom Margul Šperberom: (1948–1966), prev. Virdžinija Pasku, in: Polja, Jg. 34, Nr. 356, 463–465.

Celan, Paul (1989), Poezija, prev. Truda Stamać. Sarajevo: Veselin Masleša.

Celan, Paul (1993): Petnaest pesama, prev. Branimir Živojinović, in: Mezuza, Nr. 1, 18–25.

Celan, Paul (1994): Prepiska i rumunske pesme, prir. Petru Krdu. Vršac: Književna opština Vršac.

Celan, Paul (1998): Izabrane pesme, prev. Branimir Živojinović, in: Pismo, Jg. 14, Nr. 54, 137–142.

Celan, Paul (1998): Meridijan, prev. Srdan Bogosavljević, in: Poezija, Jg. 3, Nr. 12, 31–42.

Celan, Paul (2000): Gesammelte Werke in fünf Bänden. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Celan, Paul (2001): Vrata nesporazuma: prepiska, prev. Ivana Hadži Popović, in: Kovine, Jg. 1, Nr. 2, 38–40.

Celan, Paul (2002): Kristal daha, prev. Saša Radojčić, in: Sunčanik, Jg. 2, Nr. 3, 16.

Celan, Paul (2004): Prepiska sa Žizelom, prev. Jelena Brajović, in: Književni magazin, Jg. 4, Nr. 42, 22–24.

Celan, Paul (2007): Meridijan, govor prilikom dodeljivanja nagrade „Georg Bihner", prev. Branimir Živojinović, in: Beogradski književni časopis, Jg. 3, Nr. 8, 81–93.

Celan, Paul (2007): Govor prilikom dobijanja književne nagrade grada Bremena, prev. Branimir Živojinović, in: Mostovi, Jg. 35, Nr. 139–140, 55–56.
Celan, Paul (2007): Pesme, prev. Branimir Živojinović. Beograd: Metaphysika.
Celan, Paul & Zaks, Neli (2008): Prepiska (1954–1969), prev. Bajram Ličina, in: Poezija, Jg. 13, Nr. 41, 48–125.
Celan, Paul (2008): Todnauberg, prev. Saša Radojčić, in: Polja, Jg. 53, Nr. 450, 114.
Celan, Paul (2008): Fuga smrti, prev. Branimir Živojinović. Beograd: Nolit.
Celan, Paul & Celan-Lestranž, Žizela (2009): Zauvek mi: prepiska, prev. i prir. Jelena Brajović. Vršac: KOV.
Celan, Paul (2010): Fuga smrti, prev. Zvonimir Kostić Palanski, in: Gradina, Jg. 46, Nr. 38–39, 45–58.
Celan, Paul (2018): Od mraka do mraka, prev. Zvonimir Kostić Palanski. Beograd: Mali vrt.
Delić, Jovan (2005): Dijalog Ivana V. Lalića s njemačkom lirikom, in: Antologija nemačke lirike XX veka, 9–53.
Đorđević, Mira (1978): Paul Celan – pjesnik tmine, in: Fuga smrti, 5–15.
Gadamer, Hans-Georg (2002): Ko sam ja i ko si ti? Tumačenje ciklusa pesama Paula Celana „Kristal duše“, prev. Saša Radojčić, in: Književni magazin, Jg. 2, Nr. 16, 30–31.
Gadamer, Hans-Georg (2002): Filozofija i poezija, prev. Saša Radojčić. Beograd: Službeni list SRJ.
Gadamer, Hans-Georg (2009): Ko sam ja i ko si ti? komentar uz Celanov ciklus pesama „Kristal daha“, prev. Saša Radojčić. Beograd: Nolit.
Hamburger, Majkl (2018): Pogovor, in: Od mraka do mraka, 87–95.
Jevtić, Dobrivoje (2010): Paul Celan – Mail art, in: Gradina, Jg. 46, Nr. 38–39, 61–62.
Krasni, Zlatko (1989): Antologija savremene nemačke poezije: (1945–1989). Novi Sad: Bratstvo, Jedinstvo.
Kristeva, Julija (2004): Celanija, bol nomadskog tela, prev. Ana Moralić, in: Poezija, Jg. 9, Nr. 27–28, 12–20.
Krivokapić, Mirko (1976): Nemačka lirika dvadesetog veka, in: Antologija nemačke lirike XX veka, 5–32.
Krivokapić, Mirko (2005): Nemačka lirika dvadesetog veka, in: Antologija nemačke lirike XX veka, 57–85.
Krohmalnićeanu, Ovid S. (1996): Paul Celan između maske i pamćenja, prev. Miljurko Vukadinović, in: Gradina, Jg. 31, Nr. 9–10, 83–87.
Lalić, Ivan V. & Živojinović, Branimir (Hg.) (1976): Antologija nemačke lirike XX veka. Beograd: Nolit.
Larame, Marten (2012): Prolog poetici nesreće: melanholija kod Paula Celana, prev. Tanja Pekić, in: Zlatna greda, Jg. 12, Nr. 127–128, 4–9.
Maršal, Karin (2010): [Alegorija za neizreciv bol], in: Gradina, Jg. 46, Nr. 38–39, 59–60.
Mencel, Volfgang (1995): Celanova „Fuga smrti“: paradoks jedne fuge o smrti u Aušvicu, prev. Aleksandra Bajazetov & Branimir Živojinović, in: Reč, Jg. 2, Nr. 11–12, 139–147.
Miletić, Slobodan (1962): Beleška o mladoj nemačkoj prozi 60-tih godina, in: Polja, Jg. 8, Nr. 62–63, 19.

Milovanov, Dajana (2019): Intertekstualno čitanje „Fuge smrti“ Paula Celana i „Male fuge“ Silvije Plat, in: Maja Anđelković (Hg.): Savremena proučavanja jezika i književnosti, Bd. 2, Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet, 189–199.
Pejaković, Hrvoje (1990): Paul Celan: Poezija, in: Oko, Jg. 1, Nr. 2, 29.
Radojčić, Saša (2008): Šta tumač takođe mora da zna?, in: Polja, Jg. 53, Nr. 450, 115–118.
Radojčić, Saša (2009): Pravo pesme i pravo čitaoca, in: Ko sam ja i ko si ti? komentar uz Celanov ciklus pesama „Kristal daha“, 7–52.
Radojčić, Saša (2010): Stapanje horizonata: pesništvo i interpretacija pesništva u filozofskoj hermeneutici. Beograd: Altera.
Stamać, Truda (1989): Paul Celan: Kronologija, in: Poezija, 697–698.
Stojić, Mile (1990): Paul Celan: Poezija, in: Oslobođenje, Jg. 47, Nr. 15014, 11.
Tančić, Saša Hadži (1991): Paul Celan: Poezija, in: Politika, Jg. 88, Nr. 127767, 16.
Tomašević, Boško (2003): Niko, nigde ili čovek pesak Paul Celan, in: Letopis Matice srpske, Jg. 179, B. 471, H. 5, 716–735.
Tomašević, Boško (2007): Sa nadom u dolazeću reč: odnosi Paula Celana i Martina Hajdegera, in: Književnost, Jg. 62, B. 118, Nr. 3, 108–124.
Tomašević, Boško (2008): Pesništvo Paula Celana i beskonačnost književne interpretacije: (o hermeneutici hermetičkog pesništva), in: Polja, Jg. 53, Nr. 454, 98–115.
Tomašević, Boško (2010a): Filozofija i poezija: odnosi Paula Celana i Martina Hajdegera. 1: Sa nadom u dolazeću reč u srcu, in: Nova misao, Nr. 7, 42–45.
Tomašević, Boško (2010b): Filozofija i poezija: odnosi Paula Celana i Martina Hajdegera. 2: Da li će reči opet postati reči?, in: Nova misao, Nr. 8, 56–60.
Zaks, Neli & Celan, Paul (2003): Iz prepiske, prev. Bajram Ličina, in: Polja, Jg. 48, Nr. 426, 70–78.
Zlatar, Andrea (1990): Paul Celan: Poezija, in: Quorum, Jg. 6, Nr. 2–3, 674–680.
Živojinović, Branimir (2007): Prevodiočeva napomena, in: Pesme, 240.

# III.
# Transatlantische Rezeptionsformen der Dichtung Celans

# Produktive und kritische Celan-Rezeption in Europa und Nordamerika

Christine Ivanovic (Wien)

**Abstract:** Die Gedichte Celans wurden und werden diesseits und jenseits des Atlantiks nicht auf dieselbe Weise, aber auch nicht unabhängig voneinander gelesen. Der Artikel skizziert Vorüberlegungen zur einer erst noch zu schreibenden Geschichte der Rezeption Celans in Nordamerika, die aus ihrer Differenz heraus, aber auch in Wechselwirkung mit der Lektüre Celans in Europa verstanden werden muss. Hier wären die unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen in der akademischen Auseinandersetzung mit seinem Werk ebenso zu erarbeiten wie Divergenzen in der produktiven Rezeption. Celans Gedichte haben im Kontext der amerikanischen Lyrik der Moderne und der Gegenwart eine andere Resonanz als im Umfeld der deutschsprachigen Lyrik nach Auschwitz. Die Geschichte der Übersetzung Celans ins Englische ist dafür ebenso zu reevaluieren wie diverse Sammelpublikationen, in denen produktive und kritische Rezeption zusammengeführt werden, oder in denen beispielsweise die Übersetzung und Rezeption Celans in Frankreich als Kontrastfolie dient.

**Keywords:** Übersetzung, produktive Rezeption, John Felstiner, Charles Bernstein, Pierre Joris.

## *I.*

In einem vielzitierten Diktum hat George Steiner bereits 1975 Paul Celan „almost certainly the major European poet after 1945“ genannt. Wie kein anderer ist Steiner, der, österreichischer Herkunft, in Paris geboren wurde und in den USA, in England und auf dem europäischen Kontinent als Literaturwissenschaftler tätig war, ein Gewährsmann für Celan-Lektüren diesseits und jenseits des Atlantiks. Er ist aber auch der erste unter wenigen, der die europäische Dimension von Celans Lyrik so explizit betont hat. In seinem umfangreichen Buch *After Babel* (Steiner 1975) widmet er Celan nur eineinhalb Seiten. Hier begründet er seine Einschätzung anhand des bis heute in der Forschung kaum beachteten Gedichts *Splitterecho*, das er im Kontext der europäischen Lyrik seit Baudelaire liest (Steiner 1975, 191–192). Steiner lässt keinen Zweifel daran, dass Celan in dieser Tradition steht und in seinem Gedicht zugleich dem Geschichtsbruch, der mit dem Darum 1945 markiert ist, Ausdruck verleiht.

Im Jubiläumsjahr 2020 fand, wenige Wochen vor Celans 100.Geburtstag in Bukarest, in dem Rumänien, dessen Staatsbürger Celans einst war, erstmals ein Symposium statt, das sich mit der europäischen Dimension von Celans

Dichtung auseinandersetzte (Bukarest 2020). Jenseits des Atlantiks wurde kurz darauf am Geburtstag selbst im Deutschen Haus an der New York University eine virtuelle Geburtstagsfeier veranstaltet. Im Rahmen einer online zu verfolgenden Ovation durch 33 Autoren und Künstler, Wissenschaftler und Übersetzer aus verschiedenen Ländern und in verschiedenen Sprachen wurde Celan gewürdigt als „one of the world's most acclaimed poets and thinkers" (New York 2020). Solche werbungsorientierten Superlative mögen nicht allzu viel besagen. Gleichwohl bleibt der Unterschied in der Perspektive auf den deutschen Dichter des Holocaust oder auf den herausragenden europäischen Dichter nach 1945 oder auf einen der weltweit am meisten anerkannten Dichter und Denker aufschlußreich. Er scheint mir allerdings eher eine historische Entwicklung der Celan-Rezeption zu markieren, als ein regionales Spezifikum anzuzeigen. Die zitierten Zuordnungen Celans verschieben nicht allein den Schwerpunkt vom Zeugen des Holocaust zum Dichter, der philosophisches Denken provoziert hat. Sie transzendieren auch den Ort und die Sprache seiner Herkunft und fokussieren stattdessen auf die globale Dimension seiner Rezeption als Dichter und Denker. Eine Eingrenzung der Lektüre auf einen begrenzten Raum – Europa oder Nordamerika – ist heute fast nicht mehr sinnvoll möglich. Diskurse und ihre Vertreter wandern. Sie bewegen sich in mehreren Regionen und sie interagieren. Erstaunlicherweise sind dabei auch die Grenzen zwischen kritischer und produktiver Rezeption mehr und mehr durchlässig geworden. Anne Carson (1999) oder Charles Bernstein (2004) haben ebenso wie Peter Waterhouse (1998) oder Yoko Tawada (1997; 2020) Texte zu Celan vorgelegt, die sich einer solchen Unterscheidung widersetzen. Und dennoch – vergleicht man die bis zum Jubiläumsjahr 2020 zum Werk Celans publizierten Monographien und Würdigungen, erscheint die Art und Weise, wie seine Texte im nordamerikanischen Raum rezipiert werden, in mancher Hinsicht eine grundsätzlich andere zu sein als die Auseinandersetzung mit seiner Person und seinem Werk in Deutschland. Diesen Unterschied möchte ich im folgenden mit allen nötigen Vorbehalten zu skizzieren versuchen.

Eine umfassende Rekapitulation der Rezeption Celans im englischsprachigen Raum (und im Speziellen in Nordamerika) wie sie Dirk Weissmann 2003 für Frankreich, Dario Borso 2020 für Italien und, in kleinerem Umfang, Tamara V. Kudryavtseva 2020 für Russland erarbeitet haben, steht nach wie vor aus. Ich halte sie für ein lohnendes Projekt, weil sie 1.) dazu beitragen könnte das allgemeine Verständnis der Dichtung und Poetik Celans zu vertiefen; 2.) an diesem Beispiel maßgebliche Entwicklungen in der Wahrnehmung und Wertschätzung von Lyrik während der letzten fünf Jahrzehnte aufzuzeigen; 3.) das Zusammenspiel von Übersetzung, kritischer und produktiver Rezeption in der Konstituierung von Weltliteratur paradigmatisch sichtbar zu machen. Im folgenden werde ich ebenso knapp wie vorläufig und eher

thesenhaft nur einige Grundlinien dieser Geschichte umreißen. Dabei möchte ich vor allem hervorheben, inwiefern sich die Rezeption der Gedichte Celans in Nordamerika von der Rezeption seiner Werke in Europa, insbesondere aber im deutschsprachigen Raum unterscheidet.

*II.*

Ich beginne mit der Aufnahme Celans als Leser seiner Gedichte bei der Frühjahrstagung der Gruppe 47 in Niendorf 1952 (Arnold 2004). Die hier von den anwesenden AutorenkollegInnen öffentlich bekundeten Vorbehalte begründeten im deutschsprachigen Raum einen Diskurs der Abwehr seiner Dichtung, der bis heute nicht völlig verschwunden ist (Biermann 2021). Auf dieser Basis fand nur wenig später Claire Goll in der von ihr angezettelten Plagiatsaffäre etliche Mitstreiter. Vor allem aber nötigten die von ihr und anderen erhobenen Vorwürfe gegen Celan viele wissenschaftliche Beiträger dazu, die Verteidigung seiner Dichtung zu übernehmen (an erster Stelle und am prominentesten Peter Szondi 1960). Die daraus resultierende Hagiographie Celans ist ein in der deutschsprachigen, aber auch in der französischen Celan-Forschung seit langem als problematisch angesehenes Phänomen (Weissmann 2012, 379), das in der nordamerikanischen Rezeption eher weniger auftritt, ja sogar explizit vermieden wird. „There is no need to make a cult of personality out of the life or death of the poet Paul Celan“ formuliert Ilya Kaminsky dezidiert im Vorwort zu der von ihm und G.C. Waldrep herausgegebenen Anthologie *Homage to Paul Celan,* zu der mehr als 30 Autoren, Übersetzer und Wissenschaftler beigetragen haben (Kaminsky/Waldrep 2011, 7).

Die so genannte Goll-Affäre, die die Auseinandersetzung mit den Gedichten Celans zu Lebzeiten überschattete, und deren Schatten immer noch sichtbar sind, hatte auch für die Aufnahme Celans in den USA Konsequenzen. In der verdienstvollen Dokumentation von Barbara Wiedemann findet sich eine Reihe von Dokumenten, die belegen, dass Claire Goll aktiv auf die Aufnahme Celans in den USA Einfluß zu nehmen versucht hat, unter anderem durch ihre Kontakte zu Richard Exner und Patrick Bridgwater (Wiedemann 2000, 185, 205, 224 f., 666–670). Sie hatte seit ihrem Exil in den Jahren 1939–1947 noch gute Kontakte in die USA und hielt sich nach Kriegsende (so etwa 1953) mehrfach wieder dort auf. Ob Claire Goll aktiv oder mittelbar verhindert hat, dass Celan in die USA eingeladen wurde, wäre noch zu untersuchen. Es fällt jedenfalls auf, dass Celan im Unterschied zu vielen anderen Autoren seiner Generation, im besonderen die in der Gruppe 47 aktiven Autoren, nicht in Amerika gewesen ist, obwohl er mehrfach den Wunsch geäußert haben soll, in die USA zu reisen, einerseits um einen in Chicago lebenden Verwandten zu besuchen, und dann wieder im Zusammenhang etwaiger Ausstellungsmöglichkeiten für

seine Frau (David Young in Kaminsky/ Waldrep 2011, 37; Jerome Rothenberg ebd., 214).

Ungeachtet dessen lässt sich spätestens seit 1960 die Präsenz und nachhaltige Wirkung seiner Dichtung in Nordamerika belegen. Von initialer Bedeutung war die Übersetzung der *Todesfuge*, die bereits 1955 in englischer Übersetzung erschienen ist: zuerst in einer Fassung von Clement Greenberg in der Zeitschrift *Commentary* (Greenberg 1955) und, unabhängig davon, in einer weiteren Fassung von Michael Bullock in *The Jewish Quarterly* (Bullock 1955). Weite Verbreitung fand die *Todesfuge* dann in der Übersetzung, die Jerome Rothenberg für seine wichtige Anthologie *New Young German Poets* angefertigt hatte (Rothenberg 1959, 16–17). Jahrzehnte später betont Jack Hirschman die entscheidende Rolle, die Rothenbergs Übersetzung für die Generation der Beatniks wie auch für spätere Dichtergenerationen gespielt habe:

> It appeared amidst runs of beat poetry from San Francisco, and it immediately gave that movement (to which the "nik" suffix had been attached as a symbol of postwar Bolshevik subversion) an international texture. I doubt that any of the more political poets of that early flourishing – especially Allen Ginsberg, Amiri Baraka, Jerome Rothenberg, Charles Olson, Robert Duncan, David Meltzer, Lawrence Ferlinghetti, John Wieners – were not in one way or another – then or subsequently – deeply influenced by Jerry's translation. It was the "best" translation of the Beat period, of what was obviously the finest and most authentic encounter with the experience of Nazified Europe. (Hirschman 1983, 122)

Die Wahrnehmung des Dichters Celan in den USA noch zu seinen Lebzeiten ist vor allem durch zahlreiche Besuche amerikanischer Autoren und Übersetzer bei ihm in Paris belegt. Cid Corman fand durch eine gemeinsame Bekannte, Edith Aron, bereits in den 1950er Jahren persönlichen Kontakt zu Celan (Corman 1983, 117). Jerome Rothenberg besuchte ihn während eines längeren Aufenthaltes in Europa 1967 (Rothenberg 1983, 110). Ebenfalls nach Paris kamen Joachim Neugroschel, der 1971 die erste Buchausgabe von Gedichten Celans in Amerika herausbrachte (Neugroschel 1971), oder David Young, der sich an seinen Besuch bei Celan 1966 erinnert:

> I heard from someone that Celan had designated Joachim Neugroschel as his exclusive American translator, cutting out the gifted Cid Corman, who had been doing versions of his poems for some time. [. . .] When it appeared, the Neugroschel volume (1971) did not fare well with reviewers, and Hamburger's efforts (1972), I would say, produced respect without much accompanying enthusiasm. So Celan remained at a distance to most of us while his reputation as a major figure in poetry for the second half of the twentieth century grew steadily. (Young 2011, 38)

Diesen vorsichtigen Hinweis pointiert Jed Rasula noch etwas schärfer. In Bezug auf Celans Dichtung schreibt er:

> There is certainly nothing to compare with it in English. For all the interesting graphic propositions (still largely unexamined) in Cummings, there is no ground for comparison. Jack Spicer's abandonment to the pronoun disfigurations of an Orphic underworld are comparable only in isolated lines. And so far as I can discern, the work of the younger poets publishing in the magazines This, Hills and L-A-N-G-U-A-G-E shows no indebtedness to Celan, though some of their polemic suggests he would be central to their concerns. (Rasula 1983, 115)

Im Gegensatz dazu beschreibt Jerome Rothenberg in einem 1996 gehaltenen Vortrag im Rückblick auf *American Poetry in the 1950s* seine eigene Erfahrung als Übersetzer und angehender Autor mit Bezug auf seine Beschäftigung mit der Dichtung Celans als wichtigen Prozess des Lernens und der Aneignung:

> In the act of translating I came to discover the existence of writings – of modes of poetry – that opened possibilities that were both like and different from the new poetry & poetics emerging in the U.S. (That every move I made added to my own resources as a writer was – how could it not be? – the still greater bonus.) Of the poets I then translated, Celan (early Celan, let me point out) was the most overwhelming. (Rothenberg, 1996)

Und noch pointierter formuliert Charles Bernstein, einer der profiliertesten Vertreter der L-A-N-G-U-A-G-E poetry, 2004:

> [Celan's] later books have an affinity with the serial poetry of his near contemporaries Jack Spicer and Robin Blaser, who together formulated the idea of the "serial poem", in which the poems in a book were linked open-endedly, each poem another pass rather than a finalized articulation, even if Celan's practice of seriality is more aversive to continuity than theirs. If this risks pulling Celan into an American present, perhaps that present is not a destination but a way station? An American context would make Zukofsky something of a precursor and Creeley a companion along the way. (Bernstein 2004, 201)

Die Gedichte Celans, wie es Bernstein vorschlägt, im Kontext der amerikanischen Dichtung seit der Moderne zu lesen – von Emily Dickinson über Stephen Greenberg und Hart Crane bis hin zu Bernstein selbst, oder noch darüber hinaus etwas bei dem auch von Mandelstam inspirierten Eugene Ostashevsky –, wäre meines Erachtens eine überaus lohnende Ausgabe, die für beide Seiten – die Sprache und Dichtung Celans wie die Entwicklung der

Gedichtsprache der amerikanischen Lyrik des 20. und 21. Jahrhunderts neue Erkenntnismöglichkeiten bieten würde.

In einem solchen Ansatz wäre der Nachweis der produktiven Rezeption nur ein Aspekt. Der Fokus würde dann eher auf der vergleichenden Untersuchung der sprachlichen Verfahren liegen, die die Gedichtsprache Celans wie die der amerikanischen Lyriker charakterisieren. Ein Sonderheft der Zeitschrift *Studies in 20th Century Literature* war bereits 1983 der Begegnung amerikanischer Autoren mit dem Werk Celans gewidmet (Encounters 1983). Die hier präsentierten Beiträge reichen von einer fast akademischen Einführung in das Werk Celans durch Paul Auster (Auster 1983) über die persönliche Erinnerung und ein Gedicht an Paul Celan von Jerome Rothenberg bis zu einem Text von Clayton Eshleman, in dem er seinen Traum vom Suizid Celans mit einem Text von Cesar Vallejo in Verbindung bringt – avant la lettre. Auffällig an diesen Texten – wie an allen späteren Beiträgen amerikanischer Autoren über Celan bis hin zu Anne Carsons unvergleichlicher Studie *Economy of the Unlost, Reading Simonides of Keos with Paul Celan* (Carson 1999) ist die besondere Aufmerksamkeit für die Sprache Celans, die sich von dem in der deutschsprachigen Debatte allzu lange dominanten Topos der Mördersprache-Muttersprache radikal unterscheidet. Dazu nur ein paar Beispiele, zunächst von Jed Rasula, der über Celan schreibt:

> Celan's writing is one of the clear, unarguable limits of modern poetry. In all its facets it composes one single sign, a solid piece of rock bearing the inscription, "Past this point your language disintegrates from anguish. [. . .] His work is radical insofar as it is a helpless conscious choice. Very few writers have so openly allowed the language of their poems to be helpless, to be written from a condition of abrupt syntactic disintegration consciously attended to. The great difficulty – and thus his greatest example for later poets – is in practicing a craft on material that disappears in proportion to the success of the poet. Celan's invasion of the German language is only possible after the second World War. The First had incited violence of a different kind: the medium, the language, was a means and not the object of attack. With Celan, the German language itself becomes the means of its own disembodiment. In his hands, more and more of the language simply goes up in smoke. There is nothing at all like it in any other language that I know of. (Rasula 1983, 115)

Jahrzehnte später schreibt Charles Bernstein in einem ähnlichen Ansatz, nun aber vor allem im Blick auf das Übersetzen (konkret geht es um das Übersetzen von Celans Gedicht *Todtnauberg*):

> Celan's poems are not so much in German as *acts on* German. The directly expressive strata of his poems are not their destination but their material subject. (Bernstein, 199)

Das Übersetzen wird von den amerikanischen Autoren einerseits erkannt als Qualität von Celans Gedichtsprache selbst, wenn etwa Anne Carson feststellt, Celan „is a poet who uses language as if he were always translating“ (Carson 1999, 28). Andererseits bewirkt das Übertragen und das Lesen der Gedichte Celans in einer anderen Sprache ein ganz neues Spracherlebnis, wie Ilya Kaminsky zu umschreiben versucht:

> The orchestration and wreckage of syntax in original German imposes itself on a receiving language (here, English), and the reader of Celan in translation (however distant it may be from the original) finds something fresh in this dismantling of the lyric in English.
>
> Why does the language appear so fresh when it is wrecked so? (Kaminsky/Waldrep 2011, 4)

*III.*

Die intensive Auseinandersetzung mit Celan bei amerikanischen Übersetzer-Autoren stellte früher und intensiver als im deutschsprachigen Raum die Frage der Übersetzung ins Zentrum der Beschäftigung mit dem Werk Celans in Nordamerika. Dies betrifft sowohl das Übersetzen seiner Gedichte ins Englische wie auch die Auseinandersetzung mit den Übersetzungen von Celan selbst. Diese Fragen werden seit den 1980er Jahren auf Tagungen reflektiert, wobei in den daraus hervorgegangenen Publikationen immer wieder eine enge Verflechtung von wissenschaftlichen Untersuchungen, Erinnerungstexten, Übersetzungen und dichterischen Beiträgen zum Werk Celans zu beobachten ist. Ein zweites Merkmal ist das Ineinanderführen von amerikanischen Originalbeiträgen und „europäischen Perspektiven“ (durch den Wiederabdruck wichtiger Beiträge der deutschsprachigen oder französischen Celan-Forschung in englischer Übersetzung).

Die erste amerikanische Celan-Konferenz von internationaler Bedeutung war das von Amy Colin 1984 in Seattle organisierte Celan-Symposium mit Referenten aus Europa und den USA; der Tagungsband enthielt Beiträge in englischer, französischer und deutscher Sprache (Colin 1986). Hier hat Jacques Derrida eine erste Fassung seiner Überlegungen zu „Schibboleth“ vorgetragen (Derrida 1986a). Sein gleichnamiges Buch erschien in Frankreich 1985 noch vor der Publikation des Tagungsbands (Derrida 1986b).

Eine weitere wichtige Sammelpublikation dieser Phase ist die von Benjamin Hollander betreute Sonderausgabe der in San Francisco erscheinenden Zeitschrift *ACTS, A Journal of New Writing* unter dem Titel *Translating Tradition, Paul Celan in France* (Hollander 1988). Auf den ersten Blick überraschend war hier die Lokalisierung Celans im französischen Sprach- und Kulturraum und die Fokussierung auf die Auseinandersetzung mit den

Übersetzungen – Celans eigene Übersetzungen wie die Frage nach dem Übersetzen der Gedichte Celans. Dieser Ansatz unterschied sich deutlich von der gleichzeitigen Beschäftigung mit den Gedichten Celans im deutschen Sprachraum, wo seine Präsenz in Frankreich als Horizont seiner Dichtung erst viel später in die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit einbezogen wurde. Leonard Olschner hatte mit seiner Freiburger Dissertation 1985 die erste umfassende Studie zu Celans Übersetzungswerk vorgelegt (Olschner 1985) und diese Perspektive während seiner Zeit in Cornell in den USA weiter ausgearbeitet (Olschner 1988). An dem Band *Translating Tradition, Paul Celan in France* fällt einerseits die konsequente Zusammenführung von wissenschaftlichen Beiträgen mit Beispielen produktiver Rezeption bei amerikanischen Autoren, Übersetzern und Künstlern auf – unter ihnen Robert Duncan (Duncan 1988), Robert Kelly und Pierre Joris. Andererseits wird auch das französische Umfeld Celans, seine eigenen Übersetzungen aus dem Französischen oder Texte französischer Autoren, die mit ihm in Kontakt standen, mit einbezogen durch Beiträge von u.a. Jean Daive (Daive 1988), André du Bouchet (du Bouchet 1988), Maurice Blanchot (Blanchot 1988) und Edmond Jabès (Jabès 1988).

Unter den weiteren wichtigen Sammelpublikationen zu Celan aus dem letzten Drittel des 20. Jhs. möchte ich nur noch einen Titel hervorheben: den von Aris Fioretos herausgegebenen Band *Word Traces, Readings of Paul Celan* (Fioretos 1994), der wichtige Beiträge (teils in Übersetzung und als Wiederabdruck) von Jacques Derrida und Werner Hamacher, Otto Pöggeler und Philippe Lacoue-Labarthe brachte neben Originalbeiträgen amerikanischer Wissenschaftler wie Leonard Olschner (Olschner 1994). Das breite Spektrum der in den USA seit den 1990er Jahren betriebenen Celan-Lektüre markieren vor allem zwei Eckpunkte: Am einen Ende findet sich der poststrukturalistische Ansatz, repräsentiert durch teils im Rahmen von Vortrags- oder Lehrtätigkeiten in den USA entwickelte Thesen von Derrida einerseits, von Werner Hamacher andererseits. Die Sammlung von Schriften Derridas zu Celan, *Sovereignties in Questions* (Derrida 2005) liegt bisher nur in dieser englischen Ausgabe vor; eine erste Auswahl von Hamachers Studien zu Celan erschien in englischer Sprache 1996 (Hamacher 1996). Hamacher lehrte von 1984–1998 an der Johns Hopkins Universität. Er hat persönlich wie in seinen Schriften die spätere Celan-Forschung in den USA wesentlich geprägt. Am anderen Ende des Spektrums findet sich John Felstiner, der nach jahrelangen Vorarbeiten 1995 die Monographie über Celan verfaßte, die bis heute in der internationalen Wahrnehmung das Bild Celans prägt (Felstiner 1995). Felstiners Analysen stützten sich zum einen auf die eigene Übersetzungsarbeit, zum anderen auf Recherchen in dem seit Anfang der 1990er Jahre im Marbacher Deutschen Literatur Archiv zugänglichen Nachlass, insbesondere in den Beständen seiner Bibliothek.

Dennoch scheint gerade John Felstiner's nahezu uneingeschränkt anerkannte, international bis heute maßgebliche Monographie dazu beigetragen zu haben, dass sich die amerikanische Celan-Forschung der letzten beiden Jahrzehnte von den Arbeiten der Kollegen diesseits des Atlantiks fast möchte man sagen emanzipiert hat. Dies mag auch daran liegen, dass für die Forschung im deutschsprachigen Raum wie in Frankreich die Übergabe des Celan-Nachlasses an das Deutsche Literaturarchiv Marbach 1991 zu einem einschneidenden Paradigmenwechsel geführt hat. Die damit verbundene intensive Editions- und Kommentierungsarbeit, die Aufarbeitung der Goll-Affäre (Wiedemann 2000), die Herausgabe mehrerer Werk- und Briefausgaben sowie die Erschließung wichtiger Teile der Bibliothek haben die Standards für die heutige Celan-Forschung wesentlich verändert. Eine ernstzunehmende wissenschaftliche Lektüre der Gedichte ohne Berücksichtigung ihrer Vorstufen und gegebenenfalls von Lektürespuren erscheint diesseits des Atlantiks heute nicht mehr möglich. Eindrucksvoll belegen dies jüngere Arbeiten wie die Tübinger Dissertation von Michael Hermann *Einspruch! Akutes Gegenwort, Studien zur späten Dichtung Paul Celans* zu *Gedunkeltes Splitterecho* und *Keine Sandkunst* (Hermann 2016) oder *Opak* von Chiara Caradonna zu *Schwanengefahr* (Caradonna 2020). Sie erarbeiten auf jeweils mehreren hunderten Seiten Analysen eines einzelnen Gedichts. Die in den 2000er Jahren in den USA entstandenen Monographien zu Celan wie auch die Studien von Michael Levin (u.a. Levin 2018) zeigen sich statt dessen entweder der von Derrida und Hamacher angezeigten Linie verpflichtet, oder sie widmen sich spezifischen Themenbereichen wie Rochelle Tobias dem Diskurs der Natur (Tobias 2006) oder Eric Kligerman den Künsten (Kligerman 2007), Charlotte Ryland dem Surrealismus (Ryland 2020), schließlich Thomas Connolly den unpublizierten Gedichten (Connolly 2018), um nur einige der wichtigsten Hochschulschriften zu nennen.

## *IV.*

Als wesentliches Ereignis für die Rezeption Celans in den USA in den letzten Jahren ist das Erscheinen der drei großen Bände mit Übersetzungen zu notieren, die Pierre Joris vorgelegt hat (Celan/Joris 2015; 2020a; 2020b). Joris hat als einziger das dichterische Gesamtwerk Celans und die (nachgelassene) Prosa vollständig ins Englische übertragen. Es ist das – im Verlauf eines halben Jahrhunderts entstandene – Lebenswerk des aus Luxemburg stammenden und seit Jahrzehnten in den USA lebenden Autors und Übersetzers. Angesichts dieser monumentalen Ausgaben darf nicht vergessen werden, dass das Spektrum der bisher vorgelegten Übersetzungen groß ist. Neben den drei renommiertesten Celan-Übersetzern ins Englische Michael Hamburger, John Felstiner und Pierre Joris sowie den frühen Übersetzern Jerome Rothenberg

und Joachim Neugroschel sollten auch die weniger bekannten Übersetzungen von Muska Nagel, Katherine Wasburn and Margaret Guillemin, Heather McHugh and Nikolai Popov, Ian Fairley, Walter Billeter, Brian Lynch und Peter Jankowsky, Susan Gillespie und, last but not least, der aus Deutschland gebürtigen amerikanischen Dichterin Rosmarie Waldrop zum Vergleich herangezogen werden. Dazu kommen, wie es der Band *Homage to Paul Celan* dokumentiert, Texte, die ihre Auseinandersetzung mit Celan in Form des *rewriting* formuliert haben, darunter die Gedichte *In memoriam Paul Celan* von Edward Hirsch (Kaminsky/Waldrep 2011, 119–120); *The Book of Luap Nalec* von Pierre Joris (Kaminsky/Waldrep 2011, 224–246; *Travel Papers* nach *Engführung* von Carolyn Forché (Kaminsky/Waldrep 2011, 155–159); *Psalm* von Joshua Corey einerseits (Kaminsky/Waldrep 2011, 91–93), und von Dan Beachy-Quick andererseits (*Meditations on Them and the Earth Inside Them That They Dug*; Kaminsky/Waldrep 2011, 82–87), sowie schließlich das mit Zitaten aus Übersetzungen arbeitende Gedicht, das Jerome Rothenberg in Erinnerung an seine Begegnung mit Celan verfaßt hat (Kaminsky/Waldrep 2011, 215–218).

Die Möglichkeit heute – 50 Jahre nach seinem Freitod – den ganzen Celan auf Englisch zu lesen, wird mit Sicherheit sowohl die kritische wie die produktive Rezeption Celans diesseits und jenseits des Atlantiks weiter befördern. Angesichts der zunehmenden Internationalisierung auch der Germanistik werden auch diejenigen, die Celan „nur" auf Deutsch lesen, gelegentlich nicht umhin kommen, die Übersetzungen seiner Gedichte ins Englische zu zitieren, wenn sie selbst zur internationalen Forschung beitragen wollen. Eine kritische Auseinandersetzung mit den so anderen Bedingungen, den divergierenden Schwerpunkten und der abweichenden Dynamik der Aufnahme Celans diesseits und jenseits des Atlantiks, scheint dafür nützlich zu sein.

## *Literaturverzeichnis*

Arnold, Heinz Ludwig (2004): Die Gruppe 47. Reinbek: Rowohlt.

Auster, Paul (1983): The Poetry of Exile. In: Encounters: American Poets on Paul Celan. Studies in 20th & 21st Century Literature, Vol. 8, Iss. 1, pp. 101–110.

Bernstein, Charles (2004): Celan's folds and veils. Textual Practice, 18:2, pp. 199–205.

Biermann, Wolf (2021): Die Auschwitz-Asche meines Vaters klopft auf meinem Herzen. Die Welt 15. November.

du Bouchet, André (1988): from: Notes on Translation. In: Translating Tradition: Paul Celan in France. Ed. Benjamin Hollander. Special issue of ACTS: A Journal of New Writing 8/9, pp. 199–217.

Blanchot, Maurice (1988): The Last One to Speak. *In: Translating Tradition: Paul Celan in France*. Ed. Benjamin Hollander. Special issue of *ACTS: A Journal of New Writing* 8/9, pp. 228–239.
Borso, Dario (2020): Celan in Italia. Storia e critica di una ricezione. Novate Milanese: Prospero.
[Bukarest 2020] Wohin mit der „Gabe der Ubiquität“? Paul Celans europäische Dimension. 4. internationale Konferenz des Instituts für Germanische Sprachen und Literaturen. Universität Bukarest, 4.–6. November.
Bullock, Michael (1955) [translator]: Paul Celan, „Fugue of Death“. In: The Jewish Quarterly Vol. 2 No. 4 (8), p. 21.
Caradonna, Chiara (2020): Opak. Schatten der Erkenntnis in Paul Celans „Meridian“ und im Gedicht „Schwanengefahr“. Göttingen: Wallstein.
Carson, Anne (1999): Economy of the Unlost. Reading Simonides of Keos with Paul Celan. Princeton University Press.
Celan, Paul (1983): Gesammelte Werke in fünf Bänden. Band III. Hg. von Beda Allemann und Stefan Reichert. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
Celan, Paul / Joris, Pierre (2015): Breathturn into Timestead: The Collected Later Poetry of Paul Celan New York: Farrar, Straus & Giroux.
Celan, Paul / Joris, Pierre (2020a): Paul Celan: Microliths (Posthumous prose). New York: Contra Mundum Press.
Celan, Paul / Joris, Pierre (2020b): Memory Rose into Threshold Speech: The Collected Earlier Poetry of Paul Celan. New York: Farrar, Straus & Giroux.
Colin, Amy D. (1986): ed., Argumentum e silentio. Internationales Paul Celan Symposium. Berlin, New York: de Gruyter.
Connolly, Thomas (2018): Paul Celan’s Unfinished Poetics. Readings in the Sous-Oeuvre. Cambridge: Legenda.
Corman, Cid (1983): Paul Celan. In: Encounters: American Poets on Paul Celan. Studies in 20th & 21st Century Literature, Vol. 8, Iss. 1, pp. 117–118.
Daive, Jean (1988): from Le jeu des séries scéniques ; 4 Poems from Décimale blanche ; 2 Poems from Décimale blanche ; 1 Poem from Décimale blanche. In: Translating Tradition: Paul Celan in France. Ed. Benjamin Hollander. Special issue of ACTS: A Journal of New Writing 8/9, pp. 16–22; 32–39; 50–54.
Derrida, Jacques (1986a): Schibboleth pour Paul Celan. In: *Argumentum e silentio.* Internationales Paul Celan Symposium. Berlin, New York: de Gruyter, pp. 16–42.
Derrida, Jacques (1986b): Schibboleth. Pour Paul Celan. Paris: Editions Galilee.
Derrida, Jacques (2005): Sovereignties in Question. The Poetics of Paul Celan. Ed. by Thomas Dutoit and Outi Pasanen. New York: Fordham UP.
Duncan, Robert (1988): A Song from the Structures of Rime Ringing As the Poet Paul Celan Sings. In: Translating Tradition: Paul Celan in France. Ed. Benjamin Hollander. Special issue of ACTS: A Journal of New Writing 8/9, p. 7.
Encounters (1983): American Poets on Paul Celan. Studies in 20th & 21st Century Literature, Vol. 8, Iss. 1, Special Issue on Paul Celan.
Encounters: American Poets on Paul Celan (1983). Studies in 20th Century Literature, Vol. 8: Iss. 1, Article 8, 101–127.
Felstiner, John (1995): Paul Celan. Poet, Survivor, Jew. New Haven: Yale UP.

Fioretos, Aris (1994): Word Traces. Readings of Paul Celan. John Hopkins University Press.
Greenberg, Clement (1955) [translator]: Paul Celan, „Death Fugue“. In: Commentary, 19:3, p. 243.
Hamacher, Werner (1996): Premises. Essays on Philosophy and Literature from Kant to Celan. Cambridge, Mass. [u.a.]: Harvard Univ. Press.
Hermann, Michael (2016): Einspruch! Akutes Gegenwort. Studien zur späten Dichtung Paul Celans. Diss. Tübingen http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:21-dspace-685994 (letzter Zugriff 2.2.2022).
Hirschman, Jack (1983): [Paul Celan]. In: Encounters: American Poets on Paul Celan. Studies in 20th & 21st Century Literature, Vol. 8, Iss. 1, pp. 122–126.
Hollander, Benjamin (1988): Translating Tradition. Paul Celan in France. Special issue of ACTS: A Journal of New Writing 8/9.
Jabès, Edmond (1988): Remembrance of Paul Celan. In: Translating Tradition: Paul Celan in France. Ed. Benjamin Hollander. Special issue of ACTS: A Journal of New Writing 8/9, pp. 242.
Kaminsky, Ilya / G.C.Waldrep (2011): Homage to Paul Celan. Gross Pointe Farm: Marick.
Kligerman, Eric (2007): Sites of the Uncanny: Paul Celan, Specularity and the Visual Arts. Berlin: de Gruyter.
Kudryavtseva, Tamara V. (2020): Paul Celan in Russia (To the Centennial of His Birth). In: Philological Class. 2020. Vol. 25 (3), p. 59–70. DOI 10.26170/FK20-03-05
Levin, Michael (2018): Atomzertrümmerung. Berlin: Turia + Kant.
Neugroschel, Joachim (1971): Speech-Grille and Selected Poems. New York: Dutton [New York 2020] NYU Center for the Humanities and Deutsches Haus at NYU: „Celebrating Celan at 100“ https://as.nyu.edu/content/nyu-as/as/research-centers/deutscheshaus/cultural-program/events/fall-2020/celebrating-celan-at-100.html (letzter Zugriff: 22. Januar 2022).
Olschner, Leonard Moore (1985): Der feste Buchstabe. Erläuterungen Paul Celans Gedichtübertragungen. Göttingen/Zürich: Vandenhoeck.
Olschner, Leonard (1988): “Anamnesis: Paul Celan’s Translations of Poetry”. In: Translating Tradition: Paul Celan in France. Ed. Benjamin Hollander. Special issue of ACTS: A Journal of New Writing 8/9, pp. 56–89.
Olschner, Leonard (1994): Poetic Mutations of Silence. At the Nexus of Paul Celan and Ossip Mandelstam. In: Aris Fioretos (ed.), Word Traces. Readings of Paul Celan. John Hopkins University Press, pp. 369–385.
Rasula, Jed (1983): Paul Celan. Encounters: American Poets on Paul Celan. Studies in 20th & 21st Century Literature, Vol. 8, Iss. 1, pp. 115–116.
Ryland, Charlotte (2020): Paul Celan’s Encounters with Surrealism: Trauma, Translation and Shared Poetic Space. New York: Routledge.
Rothenberg, Jerome (1959): New Young German Poets. San Francisco: City Lights Books.
Rothenberg, James (1983): Paul Celan. A Memior and a poem. In: Encounters: American Poets on Paul Celan. Studies in 20th & 21st Century Literature, Vol. 8, Iss. 1, pp. 110–114.

Rothenberg, James (1996): Poetry In The 1950s As A Global Awakening. A Recollection & Reconstruction. Paper delivered at "American Poetry in the 1950s": University of Maine, Orono June 1996 http://writing.upenn.edu/epc/authors/rothenberg/50s.html (letzter Zugriff: 22. Januar 2022).

Steiner, George (1975; ³1998): After Babel. Aspects of language & translation. Oxford University Press.

Szondi, Peter (1960): Anleihe oder Verleumdung? Zu einer Auseinandersetzung über Paul Celan. In: Neue Zürcher Zeitung 18. November, S. 11.

Tawada, Yoko (1997): Rabbi Löw und 27 Punkte. Physiognomie der Interpunktion. In: arcadia 32, S. 283–286.

Tawada, Yoko (2020): Paul Celan und der chinesische Engel. Tübingen: Konkursbuchverlag.

Tobias, Rochelle (2006): The Discourse of Nature in the Poetry of Paul Celan. Baltimore: Johns Hopkins UP.

Waterhouse, Peter (1998): Im Genesis-Gelände: Versuch über einige Gedichte von Paul Celan und Andrea Zanzotto. Basel u.a.: Urs Engeler.

Weissmann, Dirk (2003): Poésie, Judaïsme, Philosophie. Une histoire de la réception de Paul Celan en France des débuts jusqu'à 1991. Thèse doctorat Université de Paris 3 https://hal.archives-ouvertes.fr/tel-01634451 (letzter Zugriff: 22. Januar 2022).

Weissmann, Dirk (2012): Internationale Rezeption 1.2. Frankreich. In: Jürgen Lehmann/ Markus May/ Peter Goßens: Celan-Handbuch. Stuttgart: Metzler, S. 375–380.

Wiedemann, Barbara (2000): Paul Celan – Die Goll-Affäre. Dokumente zu einer ›Infamie‹. Frankfurt a.M: Suhrkamp.

Young, David (2011): Celan's Breakthrough Book. In: Kaminsky, Ilya / G.C.Waldrep: Homage to Paul Celan. Gross Pointe Farm: Marick, pp. 37–50.

# Paul Celan in der brasilianischen Literaturwissenschaft

Juliana P. Perez (São Paulo)

**Abstract:** Die erste Forschungsarbeit in Brasilien zu Celans Werk wurde 1979 veröffentlicht, seitdem werden auch Celans Gedichte ins Portugiesische übersetzt. Ein größeres Interesse für Celans Werk ist jedoch erst in den letzten zwanzig Jahren zu beobachten, und es ist auffallend, dass Celans Lyrik in der brasilianischen Literaturwissenschaft vor allem mit den Augen von Theoretikern gelesen wird, die in Brasilien seit langem etabliert sind und die sein Werk auf sehr spezifische Weise rezipiert haben. In diesem Beitrag soll ein Überblick über die brasilianischen wissenschaftlichen Publikationen zu Celan gegeben und einige Aspekte dieser Rezeption diskutiert werden.

**Keywords:** Paul Celan, Übersetzung, Brasilien, Rezeption.

## *Zwei neue Übersetzungen und die Rolle der Anthologien*

Im Jahr 2021 wird ein wichtiges Kapitel in der Rezeption Paul Celans in Brasilien und folglich in der brasilianischen Literaturwissenschaft aufgeschlagen. Im Juni erschien die erste portugiesische Übersetzung des Bandes *Die Niemandsrose* (1963) von Maurício Mendonça Cardozo (vgl. 2021, *A rosa de ninguém*) und im August die Übersetzung von *Atemwende* (1965) von Guilherme Gontijo Flores (vgl. 2021, *Ar-reverso*). Beide Übersetzungen wurden von „Editora 34", einem der angesehensten brasilianischen Verlage, veröffentlicht. Zuvor waren auf Portugiesisch nur Anthologien von Gedichten Celans zu finden.[1] Der vorliegende Aufsatz versteht sich zwar nicht als Beitrag zu den portugiesischsprachigen Übersetzungen von Celans Gedichten, doch gehören Übersetzungen und kurze Zeitungsartikel, wie in anderen Ländern auch, zum Auftakt der Rezeptionsgeschichte eines Autors. Es ist also fast unvermeidlich, sich zunächst mit den Übersetzungen zu beschäftigen, wenn darüber reflektiert werden soll, welche Faktoren die literaturwissenschaftlichen Arbeiten über Celan beeinflussen. Dabei, so meine These, spielt das Klischee des Hermetismus immer noch eine wichtige Rolle.

Celans Gedichte werden seit den 1970er Jahren ins Portugiesische übersetzt (vgl. 1969, *Fuga da morte*, Übers. Carone; 1977, *Poesia*, Übers. Kothe).

1 Eine Gesamtliste der Anthologien von Celans Gedichten auf Portugiesisch ist im Literaturverzeichnis zu finden.

Bis jetzt aber wurden, wie bereits erwähnt, nur Anthologien seiner Gedichte veröffentlicht, sowohl in Portugal (vgl. 1993, *Sete rosas mais tarde*; 1998, *A morte é uma flor;* 2014, *Não sabemos mesmo o que importa*), wo ebenfalls sein Briefwechsel mit Ingeborg Bachmann übersetzt wurde (vgl. 2020, *Tempo do coração*), als auch in Brasilien (vgl. 1985, *Hermetismo e hermenêutica;* 1999, *Cristal*; 2016, *A poesia hermética de Paul Celan*). Diese Sammlungen wurden meistens von den Übersetzern selbst herausgegeben und mit einem Vorwort versehen; oft wird ein Vers Celans als Titel für den Band gewählt. Anthologien dienen dazu, den Lesern, die kein Deutsch können, wenigstens einige wichtige Gedichte näherzubringen, auch wenn dabei im Fall Celans die Zyklus-Struktur, die seine Gedichtbände charakterisiert, verloren geht. Sie wollen einem breiteren Publikum aber auch allgemeine Informationen zum Autor anbieten; Vor- oder Nachworte spielen in dieser Hinsicht auch eine wichtige Rolle. Letztlich stellen vereinzelte Übersetzungen von Celans Gedichten im Internet auch eine Art elektronische Anthologie dar, die in kleinerem Rahmen dieselbe Funktion erfüllt.[2] In dieser Hinsicht fällt z. B. auf, dass *Todesfuge* mehr als zehn Mal ins Portugiesische übersetzt wurde; auch *Der Meridian* ist in mindestens drei verschiedenen Übersetzungen vorhanden (vgl. Literaturverzeichnis).

Etwas irreführend sind aber die Titel einiger Anthologien, wie z. B. *Arte Poética* als Titel der portugiesischen Übersetzung von Celans Prosatexten, oder aber der Titel der ersten brasilianischen Anthologie, die Flavio Kothe in den 1980er Jahren publiziert hat: *Paul Celan, Hermetismus und Hermeneutik* [*Paul Celan. Hermetismo e hermenêutica*]. Im ersten Fall können durch den Titel sehr unterschiedliche Texte Celans – *Der Meridian, Antwort auf eine Anfrage der Librarie Flinker,* ein Brief an Hans Bender und auch *Gespräch im Gebirg* u.a. – mit der Vorstellung einer traditionellen Poetik assoziiert werden. Im zweiten legt der ausgewählte Titel dem Leser nahe, Celans Gedichte schon vor der Lektüre als „hermetisch“ zu rezipieren. Das wiederholt sich auf dem Einband einer von Kothe 2016 veröffentlichten umfangreicheren Anthologie: *Die hermetische Poesie Paul Celans* [*A poesia hermética de Paul Celan*]. Als Vorwort wurde ein Vortrag des Übersetzers aus den 1980er Jahren erneut abgedruckt, in dem die Idee von Celans Hermetismus ohne jegliche Revision verteidigt wird. In seiner neueren Anthologie versucht Kothe auch, die Gedichte kurz und frei zu kommentieren, ohne jeglichen Hinweis auf die Celan-Forschung: ein Verfahren, welches die Idee des Hermetismus letztlich erlaubt.

2 Einige Links der Übersetzungen ins Portugiesische, die auf Internet-Seiten und Blogs zu lesen sind, wurden im Literaturverzeichnis ohne jeden Anspruch auf Vollständigkeit aufgelistet.

Anders verfährt aber die portugiesische Übersetzerin Gilda Encarnação (2014), die in ihrem Vorwort zur Übersetzung von hundert Gedichten Celans den dialogischen Charakter seiner Texte betont und den Lesern somit ein anderes Bild des Dichters und seines Werkes bietet. Die Anthologie wurde 2014 in Portugal veröffentlicht und ist auch für brasilianische Leser relevant. Es sei hier auch kurz angemerkt, dass Celans Werk komplett ins Spanische übersetzt wurde, und dass brasilianische Leser das Spanische ohne allzu große Schwierigkeiten lesen können. Für diejenigen in Brasilien, die sich eingehender mit Celans Werk beschäftigen, stellt die spanische Ausgabe seiner Gedichte daher sicherlich auch eine wertvolle Quelle dar. Sowohl Encarnaçãos Anthologie als auch die spanische Ausgabe stehen aber in sehr wenigen Bibliotheken zur Verfügung, sind relativ teuer und sind dem allgemeinen Lesepublikum eher unzugänglich. Im Buchhandel sind die von Claudia Cavalcanti (1999) übersetzte Anthologie und diejenige von Flavio Kothe (2016) viel leichter zugänglich. Cavalcantis Anthologie, die seinerzeit viel Resonanz in der Öffentlichkeit erfahren hat, enthält kein Vorwort zu Celans Werk, sondern nur eine kurze Anmerkung zur angefertigten Übersetzung, die nicht immer gelungen ist. So beeinflusst Kothes Anthologie im Allgemeinen stärker die Meinungsbildung, dass Celans Gedichte hermetisch seien.

### *Der Anfang einer Celan-Forschung in Brasilien?*

Celans Rezeption durch brasilianische Schriftsteller wurde bislang noch nicht tiefgreifend erforscht. Vor kurzem aber zeigte Luis S. Krausz in einem Vortrag[3], dass Hinweise auf Celan wohl in Gedichten von Autoren wie Nelson Ascher (1958–), Age de Carvalho (1958–), Simone Homem de Mello, Luis Dolhnikoff (1961–), Leila Danziger (1962–) und Leandro Sarmatz (1973–) zu finden sind.

Die erste umfassende Forschungsarbeit zu Celan in Brasilien ist eine Habilitationsschrift zu seinem Gesamtwerk (Carone 1979). Es handelt sich dabei um einen Vergleich zwischen Paul Celan und João Cabral de Melo Neto (1920–1999), einem der größten brasilianischen Dichter des 20. Jahrhunderts. Das Buch enthält viele Gedichte Celans, die von Carone selbst übersetzt wurden. Der Autor geht auch auf den Aspekt des Hermetismus in Celans Werk ein, was ungefähr den Stand der Celan-Forschung in den 1970er und 1980er Jahren widerspiegelt. Später widmete sich Carone aber der Übersetzung von Kafkas Werken, und seine Arbeit zu Celan fand in Brasilien leider keine Fortführung.

3 Ich danke Luis S. Krausz für die Erlaubnis, das Manuskript des Vortrags hier zu zitieren.

Es dauerte dann relativ lange, bis Celans Werk wieder Gegenstand literarischer Forschung wurde: Erst 2000 schrieb Luiz Costa Lima, ein international anerkannter brasilianischer Literaturtheoretiker, einige Seiten über Paul Celan in seinem Buch zu Fragen der Darstellung; doch auch dies blieb eher ein Einzelfall in der brasilianischen Literaturwissenschaft.

Dreißig Jahre nach Celans Tod war also mit Ausnahme von einigen Aufsätzen in Zeitschriften und Sammelbänden in den brasilianischen Bibliotheken nur sehr wenig zu seinem Werk zu finden.[4] Dies betrifft allerdings eine Zeit, in der Forschung, Forschungsgespräche und internationale Kontakte ohne Internet durchgeführt wurden. Dabei spielen selbstverständlich Brasiliens große geographische Entfernung von Europa, die mangelnde Förderung für Forschungsaufenthalte in Deutschland oder Österreich und folglich die großen Zugangshürden zu Forschungsarbeiten eine erhebliche Rolle. In den letzten 20 Jahren kann aber ein immer größeres Interesse an Celans Dichtung festgestellt werden, wie weitere Arbeiten zeigen, die an verschiedenen Universitäten Brasiliens erstellt wurden und langsam die Forschungslandschaft verändern.[5]

Im Jahr 2003 wird Paul Celan in einer Magisterarbeit[6] mit einem anderen brasilianischen Dichter, Carlos Drummond de Andrade (1902–1987), verglichen; diesmal unter der Perspektive der Sozialkritik – im Sinne Adornos (vgl. Kloss 2003). Im darauffolgenden Jahr legte Raquel Abi-Sâmara die Übersetzung von Gadamers *Wer bin ich, wer bist Du* als Dissertation vor, in der auch erstmals der Zyklus *Atemkristall* übersetzt wurde. Die Publikation erschien 2005. Im selben Jahr konnte ich selbst einen Beitrag zu Celans

4 Es würde die Rahmen dieses Beitrags sprengen, eine vollständige Liste der brasilianischen Aufsätze zu Celan hier aufzuführen; im Literaturverzeichnis finden sich einige, die in Forschungsarbeiten sehr oft zitiert werden.

5 Die Liste der akademischen Arbeiten, die hier kommentiert werden, gibt alle Titel wider, die in Aufsätzen, in den Literaturverzeichnis der jeweiligen Arbeiten selbst und in elektronischen Katalogen von sieben brasilianischen Universitätsbibliotheken im Bereich der Literaturwissenschaft gefunden und abgerufen werden konnten, nämlich: Universidade de São Paulo, Universidade Estadual de Campinas, Universidade Federal Fluminense, Universidade Federal de Minas Gerais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Universidade Federal de Santa Catarina. Soweit es also möglich war, diese Bilanz zu erstellen, scheint es sich wirklich nur um eine Habilitationsschrift, sieben Dissertationen und drei Magisterarbeiten zu handeln. Die wissenschaftlichen Arbeiten, die sich im Bereich der Philosophie und der Psychologie auf Celan beziehen, konnten hier weder kommentiert noch aufgeführt werden.

6 Es muss vielleicht angemerkt werden, dass eine Magisterarbeit in Brasilien umfangreicher als ein „Master" ist: Sie setzt eine eigenständige Forschung voraus, hat einen Umfang von 120 bis 200 Seiten und wird vor einer Kommission von drei Professoren aus verschiedenen Universitäten verteidigt. In manchen Fällen kann die Arbeit zur Veröffentlichung empfohlen werden.

Rezeption mit meiner Dissertation über *Die Niemandsrose* aus textgenetischer Sicht, die von George B. Sperber an der Universität São Paulo und Axel Gellhaus an der Rheinisch-Westfälische Technische Hochschule Aachen betreut wurde, leisten. Das Buch erschien 2010 in Deutschland (vgl. Perez 2010). In der Zwischenzeit habe ich die Hauptgedanken meiner Dissertation in mehreren Aufsätzen auf Portugiesisch dargestellt und vertieft.

Im Jahr 2006 verfasste José Eduardo Barros eine Magisterarbeit zu den Briefen von Gisèle und Paul Celan; diese Arbeit wurde 2021 als Buch veröffentlicht. Wichtiger für die Rezeption Celans in Brasilien ist aber die Magisterarbeit von Mariana Camilo Oliveira, die sie 2008 verteidigte und 2011 in überarbeiteter Fassung als Buch veröffentlichte. In dieser Arbeit geht es um Themen wie Zeugnis, Darstellung, Unsagbares, Trauma und Sublimierung. Ihr Interesse ist ein offensichtlich psychoanalytisches. Für eine allgemeinere Rezeption Celans in Brasilien relevant ist vor allem das erste Kapitel des Buches, das eine fundierte Einführung in Celans Dichtung darstellt. Zusammen mit einem weiteren Kapitel von Luiz Costa Lima (2012) ist ihr Buch in brasilianischen Aufsätzen und Forschungsarbeiten das meist zitierte überhaupt. Unter derselben Perspektive verfasste Beatriz Guimarães (2013) eine Dissertation zur Frage des Traumas in Celans Werk im Bereich der Psychologie. Im Jahr 2016 verweisen zwei Promotionsarbeiten auf Celan, eine im Bereich der Philosophie (vgl. Wagner 2016) – diese Arbeit steht aber nicht online zur Verfügung – und eine andere, sehr kritisch zu betrachtende Arbeit (vgl. Moraes 2016), die eher als Essay als eine wissenschaftliche Abhandlung zum Autor eingestuft werden kann. Eine weitere Dissertation wurde 2018 von Jorge Teodoro vorgelegt, in der Celans Dichtung unter der Perspektive Walter Benjamins betrachtet wird. Im selben Jahr war Celan Thema einer anderen Magisterarbeit im Bereich der Übersetzungswissenschaft (vgl. Simões 2018). In dieser Arbeit werden verschiedene Gedichte Celans übersetzt, manche als eine Art literarisches Experiment, das nicht allen Lesern gefallen muss. Auch wenn bisher keine weitere umfangreiche Forschung zu Celan bekannt ist, wächst die Anzahl von neuen Aufsätzen, die hier nicht ausführlich zitiert werden können, zu verschiedenen Aspekten seiner Dichtung.

Besonders auffallend bei der Diskussion zur Rezeption Celans in Brasilien ist aber weder die Auflistung von Übersetzungen und wissenschaftlichen Arbeiten, noch der Versuch, Celan an brasilianische Dichter anzunähern. Denn Annäherungen an, Analogien zu oder Vergleiche des „Unbekannten" – in diesem Fall, Celans Werk – mit etwas Bekanntem gehören ja nicht nur zu jedem Rezeptionsprozess, sondern zu jedem kognitiven Prozess überhaupt. Überraschend ist hier eher das Bekannte, das herangezogen wird: Nicht so sehr brasilianische Dichter spielen eine Rolle, die in nur zwei der akademischen Arbeiten vorkommen, sondern vor allem deutschsprachige Theoretiker, die in Brasilien ebenfalls rezipiert wurden, ermöglichen den Zugang

zu Celans Werk. Dazu gehören Freud bei denjenigen, die sich im Bereich der Psychoanalyse bewegen; aber auch Walter Benjamin, der in vielen Arbeiten als Referenz vorkommt; Adorno als theoretische Basis der Arbeiten, die den sozialkritischen Aspekt von Celans Dichtung betonen; und Heidegger und Gadamer. Aber auch Derrida und Agamben werden in den neueren Arbeiten immer wieder zitiert.

Was den brasilianischen Umgang mit Celan besonders stark prägt, ist eine Art *Rezeption der Rezeption*: Celan wird vor allem durch die Augen der Theoretiker gelesen, die in Brasilien schon längst bekannt sind und die Celans Werk ihrerseits auf ganz spezifische Weise „rezipiert“ hatten. Hierzu gehört *Dichtung gegen Dichtung* von Jean Bollack (in spanischer Übersetzung) und einige weitere seiner Aufsätze, die auch auf Spanisch vorliegen und nicht so schwer zugänglich sind wie andere grundlegende Texte in deutscher Sprache. Auf diese verwobene Weise wird Bollacks Lesart allmählich auch in Brasilien diskutiert. Englische Übersetzungen und Aufsätze werden durchaus auch rezipiert. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass eine literaturwissenschaftliche Rezeption Celans in Brasilien relativ spät begann und unter häufiger Verwendung von wissenschaftlichen Online-Zeitschriften und E-Books erfolgt, und sich vorwiegend im Feld einer philosophischen Rezeption seines Werks bewegt, mit all ihren Vor- und Nachteilen.

### *Das Problem des Hermetismus*

Abgesehen von der Entfernung Brasiliens zum deutschsprachigen Raum und der Schwierigkeit des Zugangs zu deutschen Bibliotheken wird eine stärkere Rezeption Celans hierzulande vielleicht dadurch erschwert, dass in den meisten erwähnten Arbeiten der Begriff des Hermetismus eher unkritisch verwendet wird. Tatsächlich verschweigt keine der genannten Arbeiten, auch nicht die Vor- und Nachworte der Übersetzungen, den Bezug von Celans Gedichten zur Shoah. Jedoch beginnen fast alle Texte mit Bemerkungen darüber, dass Celan dafür bekannt sei, „hermetisch“ zu schreiben; dass seine Gedichte schwer seien und versuchten, „das Unsagbare“ auszusprechen, auch wenn das in den jüngeren Arbeiten schon nuancierter und kritischer geschieht (vgl. Cardozo 2021). Diese Topoi erscheinen auch in jedem Feuilleton und Call for Papers.

Die Tatsache, dass trotz der verschiedenen Übersetzungen immer noch Kothes Anthologie leichter zugänglich ist als alle anderen und dass die Übersetzung von Gadamers Essay viel Resonanz gefunden hat, spielt dabei keine unerhebliche Rolle. Hinzu kommen aber weitere Rezeptionsphänomene, und zwar die Wirkung von Hugo Friedrichs erst am Ende der 70er Jahren ins

Portugiesische übersetzte *Die Struktur der modernen Lyrik* auf die literaturwissenschaftlichen Arbeiten bis in die 90er Jahre. Bekanntermaßen betitelt Friedrich ein Kapitel „Dunkelheit, Hermetismus, Ungaretti" (vgl. Friedrich 1956: 130 f.), in dem er „Dunkelheit" als Verweigerung der Kommunikation begreift. Dies entspricht nicht mehr dem aktuellen Stand der Forschung zur Lyrik in Brasilien, spielte aber eine wichtige Rolle für die Literaturwissenschaftler, die sich vor der Internet-Ära mit Celan beschäftigten. Andererseits ist in Brasilien auch Adornos Auffassung vom „Gedicht nach Auschwitz" und zu Celan, den er zum „bedeutendsten Repräsentanten hermetischer Dichtung der zeitgenössischen deutschen Lyrik" erklärt, hinreichend bekannt (1990: 477).

Das inzwischen zum Klischee mutierte Paradigma von Celans Hermetismus ist jedoch irreführend. Wie ich an anderer Stelle zeigen konnte (vgl. Perez 2010: 17–32), besteht das Problem in der Prämisse, ein Dichter verschlüssele absichtlich den Sinn seiner Gedichte und verweigere sich so der Kommunikation, wodurch das Verstehen erschwert und der Leser veranlasst werde, beliebige Assoziationen mit dem Text herzustellen. Es versteht sich von selbst, dass dies überhaupt nicht den Vorstellungen von Dunkelheit, Stille und Dialog entspricht, die in Celans Poetologie zu finden sind. Produktiver für kommende brasilianische Celan-Forscher wäre, als Grundlage ihrer Arbeiten weder auf das Hermetismus-Klischee noch auf große Namen (Gadamer, Benjamin, Adorno, Derrida) zurückzugreifen, sondern die spezifische sprachliche Konfiguration von Celans Gedichtbänden zu untersuchen und an ihren Übersetzungen weiterzuarbeiten. Dadurch könnte man z. B. sowohl die Konstruktion von Hassdiskursen, über die in Celans Gedichten oft reflektiert wird, als auch das besondere Augenmerk auf das Menschliche, das Celan als *ethos* in seinen Texten verteidigt, genauer beobachten und beschreiben. Letztlich käme man vielleicht zu dem Ergebnis, dass Celans Gedichte nicht deshalb schwierig sind, weil sie sich der Kommunikation verweigern, sondern weil die harte Wirklichkeit, auf die sie uns permanent hinweisen, eine noch härtere Sprache verlangt.

## *Literaturverzeichnis*

*Paul Celans Übersetzungen ins Portugiesische in chronologischer Reihenfolge*


(1969). Fuga da morte [Todesfuge]. (Übers. Modesto Carone) In Guinburg, J. (ed.) *Quatro mil anos de poesia*. São Paulo: Perspectiva.

(1977). Poesia. (Übers. Flavio Kothe). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

(1985). Hermetismo e hermenêutica: Paul Celan – Poemas II. (Übers. Flavio Kothe) Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

(1993). Sete Rosas Mais Tarde. (Übers. João Barrento/ Yvete Centeno). Lisboa: Cotovia
(1996) Arte poética. O meridiano e outros textos. (Übers. João Barrento). Lisboa: Cotovia.
(1998). A Morte é uma Flor. Poemas do espólio. (Übers. João Barrento). Lisboa: Cotovia
(1999). Cristal (Übers. Cláudia Cavalcanti). São Paulo: Iluminuras.
(2011). O Meridiano. (Übers. Flavio Kothe). Guará, Goiânia, 1(1), 47–57.
(2014). Não sabemos mesmo o que importa. Cem poemas. (Übers. Gilda Encarnação). Lisboa: Relógio d'Água.
(2016) A poesia hermética de Paul Celan. (Übers. Flavio Kothe) Brasília: Ed. da UnB.
(2017). Estreito [Engführung]. (Übers. Guilherme Gontijo Flores) *Escamandro*. Verfügbar unter https://escamandro.com/2017/04/07/3-traducoes-para-1-poema-de-paul-celan/ (29/09/21)
Para ambas mãos [Zu beiden Händen], Doze anos [Zwölfe Jahre], Com todos os pensamentos [Mit allen Gedanken], A eclusa [Die Schleuse], Mudos odores de outorno [Stumme Herbstgerüche]. (Übers. Adalberto Müller). *Revista Zunai*. Verfügbar unter http://www.revistazunai.com/traducoes/paul_celan.htm (29/09/21)
Stretto [Engführung]. (Übers. Simone Homen de Mello) *Revista Zunai*. Verfügbar unter http://www.revistazunai.com/traducoes/paul_celan.htm (29/09/21)
(2020). Tempo do Coração. Correspondência. Ingeborg Bachmann und Paul Celan. (Übers. Claudia J. Fischer e Vera San Payo de Lemos). Lisboa: Antigona
(2021). A rosa de ninguém (Übers. Maurício Mendonça Cardozo). São Paulo: Editora 34.
(2021). Ar-reverso. (Übers. Gilherme Gontijo Flores). São Paulo: Editora 34.

### *Habilitationsschrift*

Carone, Modesto (1979). *A poética do silêncio*. São Paulo: Perspectiva.

### *Dissertationen*

Abi-Sâmara, Raquel (2005). Übersetzung von Hans-Georg Gadamer. *Quem sou eu, quem és tu? Comentário sobre o ciclo de poemas "Hausto-Cristal", de Paul Celan*. Rio de Janeiro: EdUERJ.
Guimarães, Beatriz (2013). Trauma e real: do que não cessa de não se escrever na poesia de Paul Celan. Universidade Federal de Santa Catarina. Verfügbar unter: https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/122952 (12/10/2021).
Ketzer, Estevan de Negreiros (2017). "Perdi uma palavra, que me buscava": a linguagem do trauma, o trauma da linguagem, a diferença em questão na poética de Jacques Derrida e Paul Celan. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul Verfügbar unter: https://repositorio.pucrs.br/dspace/handle/10923/10416 (13/05/2022).

Mello, Marcelo Reis de (2019). Poesia, escrita insignificante: balbucio, desastre, apagamento. Universidade Federal Fluminense, Verfügbar unter: https://app.uff.br/riuff/handle/1/22294 (13/05/2022).

Moraes, Thiago P. (2016). Nó de ar. Paul Celan: leituras, destinos. Universidade Federal Fluminense. Verfügbar unter: http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFF-2_2b683b93182a24e7c4a624b0254257a8 (07/10/2021).

Perez, Juliana P. (2010). *Offene Gedichte. Eine Studie über Paul Celans Die Niemandsrose*. Würzburg: Königshausen & Neumann. [2005. Universidade de São Paulo].

Teodoro, Jorge B. F. (2018). *A poesia da negatividade: a poética de Paul Celan sob o olhar teórico de Walter Benjamin*. Universidade Federal de Minas Gerais. Verfügbar unter: http://hdl.handle.net/1843/LETR-B3WJL2 (29/09/21).

Wagner, Antônio. (2016) *A hermenêutica do poema na 'noite do mundo': um estudo sobre linguagem e política em Martin Heidegger e Paul Celan*. Universidade Federal de Minas Gerais.

### *Magisterarbeiten*

Barros, José Eduardo (2021) *Paul Celan e Gisèle Celan-Lestrange: Uma correspondência de amor e sombras.* Rio de Janeiro: 7 Letras. [2006. Universidade Federal do Rio de Janeiro].

Camilo de Oliveira, Mariana (2011). *'A dor dorme com as palavras'. A poesia de Paul Celan nos territórios do indizível e da catástrofe.* Rio de Janeiro: 7 Letras. [2008. Universidade Federal de Minas Gerais].

Simões, Hugo. (2018) A tradução do que se cala: Paul Celan entre genocídios. Universidade Federal do Paraná. Verfügbar unter: https://www.acervodigital.ufpr.br/handle/1884/56126 (07/10/2021).

### *Kapitel in Sammelbänden und Aufsätze (Auswahl)*

Abdala Junior, L. C. (2021) Entre o poema e a imagem: o campo de concentração e o percurso pela memória e linguagem em Paul Celan e Didi-Huberman. *Pandaemonium germanicum,* 24, 157–175.

Adorno, T. v. (1990). Ästhetische Theorie. Tiedemann, R. (Hg.) Frankfurt: Suhrkamp.

Aron, Irene (1997). Paul Celan: a expressão do indizível. *Pandaemonium Germanicum*, 1, 77–85. Verfügbar unter: http://www.revistas.usp.br/pg/article/view/62941 (03/10/21).

Barrento, João. (1996). O mistério do Encontro. In: Celan, Paul. Arte Poética – O Meridiano e Outros Textos. Lisboa: Cotovia, 77–83.

Cardozo, Maurício M. (2012). A obscuridade do poético em Paul Celan. *Pandaemonium Germanicum*: Revista de estudos germânicos,15(9), 82–108. São Paulo: Humanitas/FFLCH, USP. Verfügbar unter https://doi.org/10.1590/S1982-88372012000100005 (14/09/22).

Cardozo, M. .M. (2021). Uma lição de flor. In Celan, Paul. A rosa de Ninguém. São Paulo: 34, 9–33.

Centeno, Yvette K. (1993). Paul Celan: o Sentido e o Tempo. In *Sete rosas mais tarde*: antologia poética. Lisboa: Cotovia.

Costa Lima, Luiz (2000). *Mímesis: desafio ao pensamento.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Costa Lima, Luiz (2012). Paul Celan. In *A ficção e o poema. Antonio Machado, W. H. Auden, P. Celan, Sebastião Uchoa Leite.* São Paulo: Companhia das Letras, 312–367.

de Mello, M. R. (2020). Stéphane Mallarmé e Paul Celan: testemunhos do desastre. Gragoatá, 25(51), 112–131. https://doi.org/10.22409/gragoata.v25i51.38547

Friedrich, H. (1956). Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart. Hamburg: Rowohlt.

Friedrich, H. (1978). *Estrutura da lírica moderna.* São Paulo: Livraria Duas Cidades.

Krausz, Luis Sergio (2021). Paul Celan in Brasilien: Rezeptionsgeschichte einer Poetik der Stille. Vortrag an der FU-Berlin [im Druck]

Perez, Juliana P. (2007). Reflexões sobre a poesia como abertura. *Gragoatá*, 23, 135–148. Verfügbar unter: http://www.gragoata.uff.br/index.php/gragoata/article/view/269 (27/09/21).

Perez, Juliana P. (2008). Abertura à presença humana: um estudo de *Die Niemandsrose* (*A Rosa de Ninguém*), de Paul Celan. *Escritos*, 2(2), 255–281. Verfügbar unter: http://www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero02/FCRB_Escritos_2_11_Juliana_P_Perez.pdf (29/09/21).

Perez, Juliana P. (2014). Notas de Paul Celan sobre judaísmo e poesia. *Revista Itinerários*, 39, 89–101. Araraquara. Verfügbar unter: http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/viewFile/7590/5284 (29/09/21).

Sâmara, R. (2015). A poética de Hans- Georg Gadamer e a poesia de Paul Celan. Remate De Males, 35(1), 143–164. https://doi.org/10.20396/remate.v35i1.8641510

Seligmann-Silva, M. (2007). Sobre a passagem do registro da cordialidade para o da hostilidade: o caso Paul Celan-Claire Goll?, *Letras*, 32,133–144. https://doi.org/10.5902/2176148511915 (07/10/2021)

# Übersetzen als langsamer Blick. Erfahrungen aus einem Unterrichtsprojekt zu Paul Celan in Brasilien

Robert Schade (Porto Alegre), Paul Voerkel (Jena)

**Abstract:** Der Beitrag beschäftigt sich mit einem virtuellen Hochschulprojekt, das die Autoren im Jahr 2021 mit DeutschlernerInnen von verschiedenen brasilianischen Universitäten durchgeführt haben. Bei dem Projekt ging es sowohl um eine Annäherung an das Leben und das lyrische Werk Paul Celans als auch um das selbständige Übersetzen einiger ausgewählter Gedichte vom Deutschen ins Portugiesische sowie die gemeinsame Diskussion darüber. In einem mehrsprachigen Kontext wurde damit ein *close reading* der auf bedeutende historische Ereignisse verweisenden Gedichte betrieben – ein langsamer Blick, der neben den semantischen Aspekten auch auf klangliche und rhythmische Elemente gerichtet war. Im Zuge der durch die StudentInnen angefertigten Übersetzungen konnten wertvolle Reflexionen hinsichtlich beider Sprachen und ihren poetischen Flexibilitäten angestellt werden.

**Keywords:** Paul Celan, Brasilien, DaF, Übersetzungen, *close reading.*

## *Einführung und Hintergrund des Beitrags*

Die Idee zum vorliegenden Beitrag entstand aufgrund zweier Beobachtungen, die die Autoren während ihrer mehrjährigen Tätigkeit im Hochschulkontext zunächst unabhängig voneinander anstellten und die im Folgenden kurz ausgeführt werden.

Einerseits wird der Literatur in den Geisteswissenschaften und Fremdsprachenstudiengängen eine große Bedeutung beigemessen, ebenso dem Übersetzen von Literatur. In Brasilien zeigt sich dies u. a. daran, dass ausnahmslos alle an den Universitäten angebotenen Deutschstudiengänge[1] mehrere Pflichtseminare zu Literatur enthalten (vgl. Voerkel 2017). Die Literaturwissenschaft erfreut sich im Land großer Beliebtheit, und an der

1 An dieser Stelle sowie im gesamten Text wird bewusst von „Deutsch“ und nicht von „Germanistik“ gesprochen, weil das Fach in Brasilien andere Teilbereiche umfasst als die Germanistik in den deutschsprachigen Ländern, so u.a. den Deutschunterricht aus fremdphilologischer Perspektive. Zur weiteren Diskussion um die Konzepte und Namensgebung vgl. u.a. Voerkel (2017).

Universidade de São Paulo, der größten Universität des Landes, dominierten seit der Etablierung der Master- und Promotionsstudiengänge für Deutsch in den 1970er Jahren eindeutig literaturwissenschaftliche Themen (vgl. Uphoff *et al*. 2015). Auch in Deutschland wird in Forschungsarbeiten in Deutsch als Fremdsprache (DaF) immer wieder auf die Rolle und die großen Potenziale von Literatur für den Spracherwerb und die (u.a. affektive und ästhetische) Annäherung an Sprache und Kultur betont, so etwa in den Sammelbänden von Altmayer, Dobstadt, Riedner und Schier (2014), Schiedermair (2017) oder Hille und Völkel (2020).

Andererseits wird der DaF-Unterricht – auch und bemerkenswerter Weise gerade in den Deutschstudiengängen Brasiliens – zunehmend funktional ausgerichtet und beinhaltet kaum die Beschäftigung mit literarischen Texten oder ihre Übersetzung. Dies mag unter anderem daran liegen, dass die brasilianischen Studierenden in der Regel ohne Vorkenntnisse der Zielsprache an die Universität kommen und deswegen innerhalb weniger Jahre und mit steiler Progression die Sprache erwerben müssen – so scheint im Sprachunterricht wenig Platz für Literatur zu sein. Aber auch die Tatsache, dass an fast allen Standorten mit in Deutschland entwickelten Lehrwerken der kommunikativen Didaktik unterrichtet wird, die kaum literarische Texte enthalten[2], wirkt sicher stark in diese Richtung.

Gleichzeitig wird in der Fremdsprachendidaktik immer wieder die Frage diskutiert, über welches Sprachniveau und über welche Vorkenntnisse (insbesondere kultureller Art) SchülerInnen bzw. StudentInnen verfügen müssen, um zielsprachliche Texte im Original lesen zu können (vgl. Voerkel 2017, 285 f.). Dazu gibt es viele theoretische Überlegungen, jedoch bisher, gerade auch im Kontext Brasilien, nur wenige empirische Untersuchungen.

Beide Autoren dieses Beitrags teilen die Prämisse, dass die Auseinandersetzung mit Literatur im universitären Kontext außerhalb der deutschsprachigen Länder nicht nur wünschenswert, sondern auch möglich ist. Gleichzeitig ist nicht zu übersehen, dass die Arbeit mit literarischen Texten unterschiedlichen Bedingungen unterliegt, wenn diese mit LernerInnen erfolgt, die Deutsch nicht als erste Sprache[3] gebrauchen. Um diese spezifischen Bedingungen

2 Zum Einsatz von Lehrwerken an Deutschstudiengängen in Brasilien gibt es inzwischen eine Reihe von Untersuchungen. Aufschlussreich ist, dass im am meisten verbreiteten Lehrwerk, *DaF kompakt neu*, nur ein literarischer Text im Original zu finden ist (von Wladimir Kaminer), und alle anderen Texte didaktisiert bzw. adaptiert wurden. Andere Deutschlehrwerke mit einem stärkeren Fokus auf literarischen Texten, wie z.B. *Blaue Blume* (2004) oder *Dimensionen* (2006), haben sich letztendlich nicht durchsetzen können.

3 Die Erstsprache (L1) bezeichnet in der Fremdsprachendidaktik ein ähnliches Konzept wie die Muttersprache, ist aber flexibler, dynamisch und dadurch besser nutzbar.

besser zu verstehen, führten die Autoren ein Unterrichtsprojekt durch, das im Laufe des Artikels weiter begründet und beschrieben wird.

Dafür wird zunächst auf Paul Celan und sein Wirken als Übersetzer eingegangen. Es folgt die Beschreibung des Projekts und Beobachtungen aus der Arbeit mit den Studierenden. Aus letzterem leiten sich, in exemplarischer Form, einige Schlussfolgerungen für die Möglichkeiten und Herausforderungen bei der Arbeit mit literarischen Texten ab.

## *Zu Paul Celan und dem Wert des Übersetzens*

Zu Biografie und Werk Paul Celans muss an dieser Stelle nichts weiter gesagt werden, ist beides doch Gegenstand zahlreicher Publikationen. In diesen findet, neben vielen anderen Aspekten, immer wieder Celans Ringen mit der deutschen Sprache Erwähnung, so etwa mit dem berühmten Diktum der „Muttersprache und Mördersprache, die zugleich seine Dichtersprache war" (Emmerich 2020, 10 f.). Damit werden die große Relevanz und die Attraktivität deutlich, die Celan und seine Texte für die Beschäftigung mit der deutschen Sprache und Kultur darstellen. Auf einen Punkt, der gerade auch für angehende GermanistInnen wichtig ist, soll dabei besonders eingegangen werden.

Celans Lyrik zeichnet sich u.a. dadurch aus, dass sie die Bedingungen der Unsicherheit, der semantischen wie syntaktischen Mehrdeutigkeit, von erhöhter Konzentration und sprachlicher Kondensation, bis an die Ränder des Sagbaren, treibt – dabei aber nichtsdestotrotz unzählige konkrete Referenzen beibehält:

> Celan praktizierte eine Ästhetik des Gedichts, die „das, was geschah", das Wirkliche des Massenmords, ins Gedicht hob – freilich ohne es mit traditionellen Verfahren der Mimesis abzubilden, ohne direkt „darüber" zu schreiben. Celans Gedichte [. . .] entwarfen eine eigene Wirklichkeit des Gedichts in komplexen, polyvalenten, subversiven Metaphern und Tropen, die die Angebote der abendländischen Dichtung zwar aufnahmen, aber gleichzeitig verwarfen und ihre implizite Sinngebung widerriefen. (Emmerich 2020, 108)

Wie schon Peter Szondi in seinem Aufsatz über Celans Gedicht *Engführung* aufzeigt, darf und muss dabei auch eine gewisse Orientierungslosigkeit Teil der Lektüre sein. Der Leser werde, so Szondi, in die Unsicherheit des Gedichts gezogen, der Text ist als ein Gelände zu verstehen, das er zum ersten Mal betritt (vgl. Szondi 1978, 349). Maßgeblich ist dabei das Verhältnis von äußerem Verstehenskontext auf der einen und der ästhetischen Eigenlogik des literarischen Textes auf der anderen Seite. Eine besondere Art des Zugangs

zur notwendigen Austarierung zwischen diesen beiden Punkten bildet der Prozess der Übersetzung, was auch der Tatsache Rechnung trägt, dass Celan selbst als Übersetzer aktiv gewesen ist.

Celan war wohl mit neun Sprachen vertraut, wenngleich in unterschiedlichem Umfang. So sprach er Französisch beinahe perfekt, während er beispielsweise das Portugiesische, aus dem er immerhin den Dichter Fernando Pessoa übersetzte, nur unter Mithilfe gebrauchen konnte (vgl. André 2001, 17). Jürgen Brokoff betont in seinem Aufsatz über Celan und die europäische Avantgarde eine „in sich mehrsprachig verfasste Lyrik" (Brokoff 214), die etwa vom Französischen, aber eben auch der internationalen Formensprache des Surrealismus beeinflusst war.

Übersetzungen ins Deutsche nahm Celan aus mehreren Sprachen vor, hauptsächlich aus dem Französischen, Russischen und Englischen. Er übertrug dabei eine Vielzahl von Dichtern unterschiedlicher Epochen, zu denen er eine besondere Verwandtschaft spürte, wie etwa die französischen Symbolisten, William Shakespeare oder den russisch-jüdischen Dichter Ossip Mandel'stam, auch dieser Opfer eines totalitären Systems. Die Übersetzungen nahmen immer auch auf Celans eigene Gedichte Einfluss bzw. gingen von eigenen Gedichten aus. Peter Szondi betont in seinem Aufsatz einige leitende Prinzipien von Celans Shakespeare-Übertragung, wie etwa den von Benjamin geliehenen Begriff der „Intention auf die Sprache" (Szondi 1980, 325), also ein bestimmtes leitendes Sprachkonzept und eine Sprachverwendung, durch die die Übersetzungen Celans sich setzen und auch von anderen Übersetzungen sowie dem Original *ab*setzen. Der Akt des *Über*setzens schlägt damit eine Brücke zwischen dem Übersetzer und einem Anderen, so wie auch, auf Celans Schreiben bezogen, zwischen der Übersetzung und seinem literarischen Schreiben (vgl. Dal Bo 2019, 108).

Neben der Übersetzungstheorie Walter Benjamins ist für Celan auch die Kabbalah leitend gewesen, wie etwa Federico Dal Bo in seinem Essay über den theologischen und kabbalistischen Rahmen von Celans Übersetzungspraxis rekonstruiert. Laut Celan ging die Übersetzungstätigkeit dabei wie folgt vor sich: zuerst erfolgte die Sichtung anderer Übersetzungen (auch in andere Sprachen), dann die Klärung der lexikalischen Eigenheiten des Textes, zum Schluss der eigentliche Akt des Übersetzens sowie dessen Poetisierung (vgl. Dal Bo 2019, 110). So kann man die Übersetzungspraxis nicht als Ersetzung eines Originaltexts verstehen, und damit innerhalb einer binären Struktur, sondern als dessen Ergänzung in Hinblick auf ein übergeordnetes, mehrsprachiges Ganzes, das verschiedene Sprachen abwägt und miteinander in einen Dialog treten lässt. Dabei war immer das Deutsche der Fluchtpunkt, eine Sprache, die von den Resten des Nazismus gereinigt werden musste (vgl. Dal Bo 2019, 152). Ein Konzept von Mehrsprachigkeit und des Vergleichs

sowie der Abwägung verschiedener Sprachen sollte auch im Folgenden für unser Projekt gelten.

### *Zugänge zu Celan über ein universitäres Unterrichtsprojekt*

In Brasilien ist in den letzten Jahren eine Generation junger, weltoffener AkademikerInnen herangewachsen, die Texte verschiedener Fächer und Thematiken aus fremdphilologischer Perspektive rezipiert und diskutiert. Es besteht ein großes Interesse, Zugang zu Ideen und Werten zu finden und diese zu reflektieren, wobei Werke deutschsprachiger AutorInnen insbesondere des 20. Jahrhunderts sehr geschätzt werden. Das Publikum umfasst dabei sowohl angehende GermanistInnen als auch StudentInnen anderer Fächer.

Dabei kann konstatiert werden, dass Paul Celan im Verlauf der letzten Jahre in Brasilien insgesamt bekannter geworden ist. Das liegt sowohl an den von uns berücksichtigten Übersetzungen von Flávio Kothe (2016) und Claudia Cavalcanti (Celan 2014), als auch an der aktiven literaturwissenschaftlichen Forschung, etwa durch Juliana Perez (vgl. Perez 2004, 2007). Zudem erschien im Jahr 2021 unter dem Titel *A rosa de ninguém* die von Mauricio Mendonça Cardozo erstellte vollständige Übersetzung von Celans Gedichtband *Die Niemandsrose*. Die dabei immer wieder zutage tretende charakteristische Sprachverwendung und Celans in seiner Poetik angelegte Offenheit und Dialogizität bezüglich anderer Sprachen führten im Jubiläumsjahr 2020 zur Idee des eingangs erwähnten universitären Unterrichtsprojekts, das als eine Einführung in Celans Werk anhand dreier ausgewählter Gedichte und auch als ein Übersetzungsversuch dieser gedacht war. Das Ziel war, einen genaueren und langsamen Blick auf die Lyrik Celans zu werfen, indem sich die StudentInnen intensiv mit einer überschaubaren Anzahl von Texten des Dichters auseinandersetzen.

Die für die Sitzungen ausgewählten und besprochenen Gedichte stammen aus unterschiedlichen Phasen von Celans Schaffen, sie weisen jedoch die Gemeinsamkeit auf, dass sie jeweils recht genau benennbare Ereignisse zum Thema haben. Dabei handelt es sich um die Gedichte *Espenbaum* (1945) über den Tod von Celans Mutter, das er als noch weithin unbekannter Autor verfasste, *Ein Dröhnen* (1965) über Celans Rezeption der Frankfurter Auschwitz-Prozesse, die er in der Tagespresse verfolgte, sowie *Du liegst* (1967) über den Mord an Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht.

Für die Umsetzung des Projekts wurden die TeilnehmerInnen in zwei parallele Gruppen von fünf bzw. sieben Personen aufgeteilt, die nach den Deutschkenntnissen differenziert waren: die eine auf Mittelstufenniveau (B2), die andere von Fortgeschrittenen (C1 bzw. C2). Aufgrund der räumlichen

Entfernung der Beteiligten, aber auch der Pandemie-Situation geschuldet, fanden die vier Treffen mit einer Dauer von jeweils knapp zwei Stunden als synchrone Videokonferenzen statt. Zwar erschweren Online-Treffen die Interaktion, sie eröffnen jedoch Räume zur Diskussion und zur Begegnung über Distanzen hinweg, die umfassend genutzt wurden.

Das erste Treffen diente dem Kennenlernen und einer thematischen Einführung zu Leben und Werk Paul Celans. Ein zweites Treffen, gestaltet unter Mithilfe unserer Kollegin Fabiana Macchi von der Bundesuniversität von Rio de Janeiro (UFRJ), legte den Schwerpunkt auf Lyrikübersetzungen. Damit wurden die Arbeitsaufträge vorbereitet: alle StudentInnen sollten jeweils eigene Übersetzungen der drei Gedichte ins Portugiesische anfertigen, die beim dritten und vierten Treffen ausführlich analysiert wurden. Der Kontext der Gedichte wurde im Vorfeld mit den StudentInnen besprochen, bevor die Übersetzungen vor den Anderen präsentiert wurden. Wichtig war uns dabei auch ein lautes Vorlesen der Originalversion sowie der eigens angefertigten Übersetzungen.

Im Folgenden möchten wir den Prozess der Übersetzung und des gemeinsamen Vergleichs der verschiedenen Varianten in unserem Unterrichtsprojekt etwas näher beleuchten. Dabei haben uns auf der Makroebene insbesondere folgende Fragen beschäftigt und angetrieben: Wieviel Kontextinformationen sind notwendig und in welcher Relation stehen sie zur ästhetischen Eigenlogik des Textes?[4] Welche historische und kulturelle Kluft trennt eine heutige Übersetzung vom Schreiben Celans? Welche Vorteile bringt der Umweg Übersetzen, ein solcher *verlangsamter Blick* auf Sprache für den Lernprozess einer Fremdsprache bzw. auch auf die eigene Sprache, also im weitesten Sinne für Fragen der Kontrastivität? Wie übersetzt man die Relationen innerhalb eines Gedichts, also die Beziehungen zwischen Begriffen? Was Peter Szondi nämlich für die Lektüre von Celans Gedicht *Engführung* behauptet, ist sicherlich auch für eine gelungene Übersetzung gültig:

> Wird ein Gedicht nach dem Modell der Engführung (oder allgemeiner: einer musikalischen Form) komponiert, so schließt das wenigstens teilweise den Verzicht auf diskursive Rede mit ein. Es müssen daher nicht nur die Wörter und Sätze, sondern auch und besonders die Relationen, wie sie durch Wiederholung, Umwandlung und Widerspruch entstehen, gelesen werden. (Szondi 1978, 354)

Folgende Parameter waren daher unter anderem für die Beurteilung der Übersetzungen leitend: die Wortstellung, syntaktische Fragen, Rhythmus und Klang des Gedichts, dessen Bildlichkeit, die Versstruktur (was auch Brüche

4 Dies eine Frage, die insbesondere von Peter Szondi (1980, 113 ff.) in Bezug auf Celans Gedichte aufgeworfen wurde.

und Enjambements einschließt), die Lexik sowie die syntagmatische Ebene zwischen Wörtern und kleineren Einheiten. Die TeilnehmerInnen an unserem Kurs hatten dabei die Freiheit, jeweils nach der Vorstellung ihrer Übersetzungsversionen Schwierigkeiten und Probleme zu artikulieren und diese in der Gruppe zu besprechen. Nach den Präsentationen der studentischen Übersetzungen, die vorgelesen und auf dem Bildschirm für alle Beteiligten sichtbar waren, wurden die veröffentlichten Übersetzungen von Flávio Kothe bzw. von Claudia Cavalcanti präsentiert. Im Folgenden möchten wir so prägnant wie möglich einige der wichtigsten aufgeworfenen Übersetzungsfragen für die drei Gedichte darstellen.

### *Aus der Arbeit mit den StudentInnen*

Die Interaktion mit den StudentInnen verlief ausgesprochen anregend und vielfältig, so dass sie nur in Auszügen wiedergegeben werden kann. Wir konzentrieren uns deswegen auf die gemeinsame Arbeit mit einem der behandelten Gedichte, nämlich mit „Du liegst".

Das dritte und längste der von uns besprochenen Gedichte datiert vom 22./23. Dezember 1967 und entstand wohl während Celans Aufenthalt in West-Berlin im Anschluss an eine Lesung in der Akademie der Künste (vgl. Emmerich 2020, 254). Es behandelt die Ermordung der Kommunistenführer Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht im Jahre 1919 an zentralen Schauplätzen Berlins. Hier sind insbesondere die Daten der von Peter Szondi bezeugten Berlin-Reise des Dichters von Belang, da das Gedicht „entscheidende Erlebnisse des Autors in der Gedächtnislandschaft Berlin in sich aufnimmt" (Emmerich 2020, 257), die sich Celan über Spaziergänge erschloss. Nicht nur gilt sein Fokus der Ermordung Liebknechts und Luxemburgs, sondern ebenfalls der zentralen Orte des Gedenkens an den Nationalsozialismus und dem Nachleben totalitärer Denkformen bzw. deren Verdrängung in den sechziger Jahren. Als solche konkret von Celan gesehenen Orte können etwa das Gefängnis Plötzensee (im Gedicht konkretisiert durch die Fleischerhaken, an denen die Hitler-Attentäter des 20. Juli hingerichtet wurden), das Hotel „Eden" (in dem die Kommunistenführer festgehalten wurden und das 1967 als moderne Apartment-Anlage unweit des Berliner Zoologischen Gartens weiterexistierte), die Flüsse Spree und Havel, der Landwehrkanal sowie der Weihnachtsmarkt am Funkturm gelten, den Celan besuchte. Zudem nimmt das Gedicht fremde Rede, d.h. Zitate aus den Prozessakten der Attentäter, mit auf.

„Du liegst im großen Gelausche, / umbuscht, umflockt.": Bereits mit dem ersten Wort „du" beginnt im Brasilianischen Portugiesisch eine

Grundsatzdiskussion, da die zweite Person Singular, im Gegensatz zum Portugiesisch aus Portugal, in vielen Regionen nicht gebräuchlich ist. Die Mehrheit der StudentInnen entschied sich trotzdem für die Form *tu jazes*, also sowohl das Personalpronomen *tu* als auch die Konjugation in der 2. Person. Dies suggeriert eine stärkere grammatikalische Korrektheit als die freiere Form mit dem Personalpronomen *você*, welches eine Konjugation in der 3. Person verlangt. Das Verb *jazer* beschreibt zudem das Ruhen eines Toten und suggeriert damit stärker als im Deutschen den Bezug zum Tod. Eine Alternative könnte beispielsweise das von einer Studentin angebotene Verb *repousar* darstellen, da es ebenfalls eine weitere Bedeutungsstreuung aufweist. Der von Celan gewählte Ausdruck „im großen Gelausche" ließ verschiedene Versionen zu, wobei *em grande escuta* die gebräuchlichste Version war. Interessant erschien uns beispielsweise die Umdeutung des „groß" in die Zeitdimension (*em longa escuta).* Auch der Fokus auf den Bereich der Aufmerksamkeit (*em grande atenção*) funktionierte unseres Erachtens gut, da das Gedicht an dieser Stelle Formen der Konzentration und der Gegenwärtigkeit suggeriert. Celans kompakte Archaismen bzw. Wortschöpfungen „umbuscht", „umflockt" mussten im Portugiesischen mit umständlicheren Konstruktionen wiedergegeben werden. Lediglich ein Student versuchte sich an Neologismen mit dem Präfix -e (*ematagado, eneveado)*, was relativ nah an Celans Konstruktion liegt, wenngleich dort beispielsweise die Flocken als Schneeflocken konkretisiert werden mussten.

„Geh du zur Spree, geh zur Havel, / geh zu den Fleischerhaken": Das Gedicht wechselt vom passiven, aufmerksamen Liegen in den Modus des Gehens und zudem in den Imperativ. Nun rücken auch die Elemente des Mordes an Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht sowie die verschiedenen Berlin-Schauplätze in den Vordergrund.

„zu den roten Äppelstaken / aus Schweden –": Der Reim zwischen „Fleischerhaken" und „Äppelstaken" wurde von den StudentInnen selten nachgebildet. Hier ist zudem der Fakt interessant, dass in Celans Original das Fremdwort „Äppelstaken" (eine Weihnachtsdekoration, bei der auf einem Gestell Äpfel aufgespießt werden) aus dem Schwedischen gebraucht wird und damit die Frage auftritt, wie man eine solche Differenz, hier zwischen zwei germanischen Sprachen mit verwandten Etymologien, ins Portugiesische übertragen kann. Jacques Derrida bemerkt etwa über die vielsprachige Lyrik Celans die Unübersetzbarkeit ebenjener Differenz zweier oder mehrerer Sprachen innerhalb eines Gedichts (vgl. Derrida 1986, 65). Auch Peter Szondi betont in seinem Aufsatz über das Gedicht generell ebenjene Differenzen, die innerhalb des Textes auf verschiedenen Ebenen bemerkt werden können:

> Das Gedicht als Sprachgewebe, im Spannungsfeld von signifié und signifiant, Sinn und Laut, stehend und von deren jeweiligem Verhältnis geprägt,

> konkretisiert die Gedankenassoziation nicht so sehr diskursiv, im Nacheinander der Satzaussage, als vielmehr in dem vom Sprachmaterial bereitgestellten Ineinander, in Roman Jakobsons Terminologie: nicht metonymisch, sondern metaphorisch. In der phonologischen Übereinstimmung der Wortenden *(-aken)* hat diese Äquivalenz nur ihre äußerlichste Erscheinungsweise. Denn der Reim ist zugleich die Bestätigung, daß die *roten Äppelstaken / aus Schweden*, ein Emblem der Adventsstimmung, und die *Fleischerhaken* von Plötzensee ohne jeden Zusammenhang nicht sind. Der Zusammenhang wird von der Sprache auch dadurch verraten, daß „Staken" von „stechen" abgeleitet ist und auch „Pfahl", „Pranger" bedeuten kann. Was die Verknüpfung ferner begründet, ist die dreifache Bedeutung des Farbadjektivs, daß den *Äppelstaken* beigegeben ist: *rot* sind sie als rotgestrichene (neben grün, silber und gold Grundfarbe der Weihnachtsszenerie). Aber Rot ist zugleich die Farbe von Blut, rot werden Fleischerhaken und Staken nach der Hinrichtung, und Rot ist die Farbe der Fahne, für die Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht ihr Leben ließen. (Szondi 1980, 124 f)

Realisiert wurde diese Differenz von den StudentInnen auf ganz unterschiedliche Weise: Durch eine Explikation des Bildes der Äppelstaken im Portugiesischen, durch den unveränderten Gebrauch ebenjenes schwedischen Begriffs wie im Original oder sogar – zumindest wurde die Möglichkeit diskutiert – durch die Differenzbildung mit dem Spanischen, also einem Begriff aus derselben Sprachfamilie. Das Rot der Äppelstaken, das mit dem suggerierten Rot der Fleischerhaken und unausgesprochen mit den Farben der kommunistischen Partei korrespondiert, wurde in einigen Fällen von den Studenten angedeutet. Im Fall der *maças natalinas* beispielsweise wird das Rot, ohne es explizit zu nennen, zusätzlich, wie von Szondi besprochen, als weihnachtliche Farbe determiniert, wenngleich dadurch ihre Form des Aufgestecktseins nicht realisiert wird. In anderen Fällen wurde das Angedeutete aber ebenfalls oft konkreter und damit radikaler, so etwa mit der Variante der *espetos* (etwa: „Spieße") oder *maçãs vermelhas espetadas* (etwa: „rote, aufgespießte Äpfel"), die das Korrespondieren mit den Fleischerhaken stärker ins Bildliche, weniger ins Lautliche bzw. in die Etymologie (wie im Original) übertrugen.

„Es kommt der Tisch mit den Gaben, / er biegt um ein Eden –": Zwei Studentinnen gaben sich besondere Mühe, die Alliterationen und (Binnen-) Reime des Gedichts nachzubilden. So etwa der „Fleischerhaken / Äppelstaken" durch *açougeiro (Fleischer) / em esteio* (etwa: „in Vertretung von") und *„Schweden / Eden"* durch *Suécia / faz a peripécia* (etwa: „biegt ab"). Die Kontextinformation, dass es sich hier um das Hotel Eden handelt, war im Übrigen maßgeblich für das Verständnis.

„Der Mann ward zum Sieb, die Frau / mußte schwimmen, die Sau, / für sich, für keinen, für jeden –": Die Zitate aus den Prozessakten wurden von den Teilnehmern in der Regel in ihrer Drastik beibehalten, manchmal indirekt

abgeschwächt durch einen Vergleich (*como porca* – „wie eine Sau“) oder lexikalisch umgedeutet (*a besta,* etwa: „die Bestie, das Biest“).

„Der Landwehrkanal wird nicht rauschen.“: Das Rauschen im Sinne einer gleichbleibenden Störung konnte etwa mit *fazer ruído* („ein störendes Lärmen“) gut eingefangen werden. In der Übersetzung mit *murmurar* wurde zudem eine etymologische Korrespondenz zum deutschen *murmeln* entdeckt, was wiederum, wie bei *sussurar* („flüstern“) den dahinfließenden Kanal personifiziert. Dies schien uns sogar gelungener als die Variante des Übersetzers Flávio Kothe[5] mit *rugir* (etwa wie: „brüllen“).

„Nichts / stockt.“: Zum Schluss musste natürlich auf das performative Stocken und den Zeilenbruch der letzten Zeile des Gedichts eingegangen werden. Den von der Sekundärliteratur vermuteten Bezug zu Büchner (*Dantons Tod* sowie *Leonce und Lena*[6]) und den vielleicht unwahrscheinlicheren, zu Kafkas letztem Satz zu *Das Urteil*[7] wurden mit den StudentInnen vorher diskutiert. Hier wurde das Verb „stocken“, das ein kurzzeitiges Aussetzen einer fließenden Bewegung bezeichnet, sehr häufig mit *parar* (etwa: „aufhören, stoppen“) oder auch *estancar* („zum Stillstand bringen“) übersetzt, was leider in beiden Fällen die Kurzzeitigkeit und wahrscheinliche Wiederaufnahme der Bewegung wenig berücksichtigt.

Wie sich in den zitierten Beispielen gut sehen lässt, ist den studentischen Übersetzungen immer eine genaue Lektüre der Gedichte Celans vorangegangen, die zudem einen besonderen und umfassenden Blick auf das Sprachmaterial und die verschiedenen Register der Sprachen wirft. Wir beobachten hier einen langsamen Blick im Umgang mit dem Text, weil a) eine Übersetzung in eine andere Sprache erfolgt, weil es sich b) um Lyrik und damit um eine besonders kondensierte Form von Sprache handelt und weil c) die Sprache Paul Celans mit all ihren semantischen Nuancen und der mehrsprachigen Verfasstheit ohnehin als sehr dicht beschrieben werden kann.

Die Übersetzung in eine andere Sprache lässt die beteiligte(n) Sprache(n) im besseren Sinne weniger transparent, stärker opak werden. So rückten neben semantischen Fragen auch die nicht-diskursiven Elemente wie Rhythmus und Klang in den Blick der TeilnehmerInnen des Kurses. Dabei standen neben einigen sicherlich essenziellen Kontextinformationen besonders auch

5 Tu jazes na grande espreita, / cercado de arbustos, de flocos. / Vai tu para a Spree, vai para a Havel, / vai para os ganchos do açougeiro, / para as pilhas de maçãs / lá da Suécia – / Aparece a mesa com as dádivas, / faz a curva em torno de um Éden – / O homem virou peneira, a mulher / teve de nadar, a porca, / para si, para todos, para ninguém – / O Landwehrkanal não há de rugir. / Nada / Estaca. (Kothe 2016, 257)

6 Vgl. Emmerich 2020, 262.

7 „In diesem Augenblick ging über die Brücke ein geradezu unendlicher Verkehr“, Kafka 2001, 20.

die die Eigenlogik des Gedichts betreffenden Faktoren im Mittelpunkt. So konstatiert Jacques Derrida:

> Und dennoch wird ein Gedicht ohne Lotsen auskommen, ohne die Komplizenschaft eines vorinformierten Dechiffrierers, ohne die „äußere" Kenntnis eines Datums; es wird aus einer gewissen Notwendigkeit heraus – selbst allein gelassen und ohne Zeugen – zu *sprechen* anfangen im Sinne Celans. (Derrida 1986, 39)

Auch Übersetzungen aus anderen Sprachen und intertextuelle Bezüge dienten den StudentInnen dabei als Orientierung und konnten neue Perspektiven auf die Gedichte Celans eröffnen. Der Akt des Übersetzens vermittelt dabei, bezogen auf den Fremdsprachenunterricht, natürlich weniger kommunikative Kompetenzen, kann aber auf verschiedenen Ebenen eine sehr gewinnbringende Praxis darstellen. So sind etwa durch den Umweg über eine oder mehrere andere Sprachen ein genaueres Erschließen des Ausgangstextes sowie Vergleiche zwischen Sprachen aus verschiedenen Sprachfamilien und den Übersetzungen möglich, eröffnen sich Einladungen, etymologische Forschungen anzustellen oder einen langsamen Blick auf Sprache zu werfen, die eben nicht immer in instrumentellen und kommunikativen Rahmen verwendet wird. Dabei kann es sein, dass Ähnlichkeiten zwischen Sprachen und Ausdrücken interessante Schlaglichter auf literarische Texte werfen und das etymologische Abklopfen vertrauter Wörter ganz neue Erkenntnisse bringt. Sicherlich kann das Gedicht als äußerst kondensierte Form von Sprache auch die Eigenheiten des Deutschen, wie etwa das Bilden von Komposita, auch durch Präfixe und deren Auswirkungen auf Sinnnuancen, schärfer zeichnen.

Die intensive gemeinsame Auseinandersetzung mit Text und Sprache(n), war sie auch vergleichsweise kurz, wurde von den Studierenden äußerst positiv aufgenommen. Ermutigend war für uns, dass die Arbeit mit den Celan-Gedichten zwar als herausfordernd, aber bereits in der Mittelstufe als bereichernd wahrgenommen wurde:

> Ich denke, Celan ist übersetzbar. Aber es ist keine einfache Aufgabe. Es ist natürlich ein bisschen hermetisch und für die Leute, die nicht daran gewöhnt sind, an die deutsche Kultur, auch die jüdische und die französische Kultur, so viele Kulturen, [. . .] für die kann das ein arbeitsaufwändiges Lesen sein. Aber es ist sehr interessant. (Zitat TN AB, Kurs 1)

Selbstverständlich darf man nicht vergessen, dass es sich bei der Gruppe der TeilnehmerInnen um junge, literaturaffine und (mehr-)sprachlich gebildete AkademikerInnen handelte, die somit auf ein breiteres Vorwissen und höhere sprachliche Kompetenz zurückgreifen konnte als die große Mehrheit der anderen Deutschlernenden in Brasilien (vgl. Auswärtiges Amt, 2020). Im

akademischen Kontext erscheint die Beschäftigung mit Celan jedoch ausgesprochen gewinnbringend und motivierend.

> Ich denke, das ist eine schöne Übung für Leute, die Deutsch lernen wollen. Denn schon mit den drei Gedichten, ich habe so, so viel gelernt, über die brasilianische Sprache und auch über die deutsche Sprache. (Zitat TN LA, Kurs 1)

## *Zusammenfassung und Fazit*

Insgesamt konnten wir beobachten, dass die Gedichte in einer Übertragung die Möglichkeit eröffnen, im Hinblick auf das Original sogar etwas hinzuzugewinnen, oder auch, im Gegensatz dazu, etwas zu verlieren – je nach den getroffenen Entscheidungen der ÜbersetzerInnen. So musste beispielsweise eine sehr formbetonte (also beispielsweise auf Versmaß und Parallelismen setzende) Übersetzung Abstriche bei lexikalischen und semantischen Aspekten machen. Zu bedenken ist dabei allerdings, dass die Übersetzungen der TeilnehmerInnen in der Mehrzahl nur erste Entwürfe darstellten und diese durchaus Potential haben, genauere Entsprechungen zu finden bzw. sich sogar jeweils noch stärker vom Originaltext zu emanzipieren. In jedem Fall eröffnet diese Form des Arbeitens den Studierenden die Möglichkeit, mit Ausgangs- und Zielsprache(n) nebst ihren Dialektformen und Regionalismen vertrauter zu werden und die Sensibilität für den Sprachgebrauch weiter auszubilden. Die Rückmeldungen und Ergebnisse aus dem Projekt zeigen klar auf, welches Potenzial in der Verknüpfung von Literatur, Übersetzung und Sprachenlernen liegt und rechtfertigt zweifelsohne eine tiefere Auseinandersetzung und umfassendere Beschäftigung damit.

## *Literaturverzeichnis*

Auswärtiges Amt: Deutsch als Fremdsprache weltweit. Berlin: Auswärtiges Amt, 2020.

Altmayer, Claus/Dobstadt, Michael/Riedner, Renate/Schier, Carmen [Hrsg.]: Literatur in Deutsch als Fremdsprache und internationaler Germanistik. Konzepte, Themen, Forschungsperspektiven. Tübingen: Stauffenburg, 2014.

André, Robert: Gespräche von Text zu Text. Celan – Heidegger – Hölderlin. Hamburg: Meiner, 2001.

Brokoff, Jürgen: „Auf welchen Umwegen!“ Der frühe Paul Celan und die europäische Avantgarde. In: Bung, Stefanie/Zepp, Susanne [Hrsg.]: Migration und Avantgarde. Paris 1917–1962. Berlin/Boston: De Gruyter, 2020.

Celan, Paul: Die Gedichte. Berlin: Suhrkamp, 2018.
Celan, Paul: Cristal. Übersetzung von Claudia Cavalcanti. São Paulo: Iluminuras, 2014.
Dal Bo, Federico: Qabbalah e traduzione. Un saggio su Paul Celan traduttore. Napoli: Orthotes, 2019.
Derrida, Jacques: Schibboleth. Für Paul Celan. Übersetzt von Wolfgang Sebastian Baur. Graz/Wien/Böhlau: Edition Passagen, 1986.
Emmerich, Wolfgang: Nahe Fremde. Paul Celan und die Deutschen. Göttingen: Wallstein, 2020.
Hille, Almut/Völkel, Oliver Niels [Hrsg.]: Was zu beginnen nicht aufhört. Facetten von Gegenwartsliteratur in der internationalen Germanistik und im Fach Deutsch als Fremdsprache. München: Iudicium, 2020.
Kafka, Franz: Das Urteil. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch-Verlag, 2001.
Kothe, Flávio R.: A poesia hermética de Paul Celan. Brasília: Editora Universidade de Brasilia, 2016.
Perez, Juliana P.: „Vielleicht Hoffnung". Noch ein Versuch über Paul Celans Sprachgitter. In: Pandaemonium Germanicum 08/2004, S. 171–188.
Perez, Juliana P.: Reflexões sobre a poesia como abertura. In: Gragoatá 23/2007, S. 135–148.
Schiedermair, Simone [Hrsg.]: Literaturvermittlung. Texte, Konzepte, Praxen in Deutsch als Fremdsprache und den Fachdidaktiken Deutsch, Englisch, Französisch. München: Iudicium, 2017.
Szondi, Peter: Durch die Enge geführt. Versuche über die Verständlichkeit des modernen Gedichts. In: Ders.: Schriften II. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978, S. 345–389.
Szondi, Peter: Eden. In: Ders [Hrsg.]: Celan-Studien. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980, S. 113–125.
Szondi, Peter: Poetry of Constancy. Poetik der Beständigkeit. Celans Übertragung von Shakespeares Sonett 105. In: Ders. [Hrsg.]: Celan-Studien. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980, S. 321–343.
Uphoff, Dörthe/Fischer, Eliana/Azenha, João/Perez, Juliana [Hrsg.]: 75 anos de alemão na USP. Reflexões sobre uma germanísstica brasileira. São Paulo: Humanitas, 2015.
Voerkel, Paul: Deutsch als Chance. Ausbildung, Qualifikation und Verbleib von Absolventen brasilianischer Deutschstudiengänge. Jena: ThULB, 2017.

# IV.
# Paul Celan transmedial und interdisziplinär

# „Le Méridien, d'après Paul Celan". Nicolas Bouchauds Bühnen-Adaption der Büchnerpreis-Rede

Evelyn Dueck (Genf)

**Abstract:** Zur weltweiten Rezeption von Paul Celans Werk gehören neben den Übersetzungen auch die intersemiotischen Adaptionen. Die Forschung hat dabei bislang vor allem die musikalischen und künstlerischen Adaptionen in den Blick genommen. Zu den Adaptionen für die Bühne fehlen hingegen noch eingehendere Untersuchungen, obgleich Teile seines Werks bereits in Deutschland (z.B. am Theater im Depot in Dortmund und am Theater Bremen, beide 2020), in Österreich (Pygmalion Theater Wien, 2018), den USA (Nine Circles Chamber Theater, 2003) und in Frankreich (Théâtre national de Strasbourg, 2015) für die Bühne adaptiert und meist von theoretischen Überlegungen zur konkreten Umsetzbarkeit begleitet wurden. Dieses selbstreflexive Moment erlaubt der Forschung, die spezifischen Herausforderungen der Bühnenadaption von Celans Werk genauer zu fassen und aufzuzeigen, wie sich die sprachliche und visuelle Gestaltung dieser Adaptionen in den Kontext der Rezeption im jeweiligen Land einschreibt. Im vorliegenden Beitrag wird in diesem Sinne die Bühnen-Adaption von Paul Celans *Meridian* durch den französischen Schauspieler Nicolas Bouchaud untersucht, die 2015 am Théâtre national de Strasbourg inszeniert wurde und danach auf verschiedenen Bühnen in Frankreich und der französischen Schweiz zu sehen war. Bouchauds Äusserungen rund um die Inszenierung erlauben es, das Projekt nicht nur in die französische Rezeption des *Meridian* einzuordnen, sondern auch in theatertheoretische Überlegungen zur physischen Präsenz des Schauspielers auf der Bühne.

**Keywords:** *Der Meridian*, Büchnerpreis-Rede, Paul Celan, Nicolas Bouchaud, Adaption, Bühne, Atem.

## *Einführung*

Paul Celans *Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises*, die er am 22. Oktober 1960 in Darmstadt hielt und die 1961 im Fischer Verlag publiziert wurde, erschien in Frankreich bereits 1967 in der Übersetzung des Dichters André du Bouchet an prominenter Stelle in der Literatur- und Kunstzeitschrift *L'Éphémère* (Celan 1961). Sie wurde 1971 ein zweites Mal in der ersten Buchausgabe französischer Übersetzungen – wie diejenige des *Meridian* noch in Zusammenarbeit mit Celan entstanden – publiziert und erschien 2002 in einer Neuübersetzung von Jean Launay mit anderen poetologischen Schriften des deutschsprachigen Dichters (Celan 1971: 177–197;

Celan 2002: 59–84).[1] Die Büchnerpreis-Rede gehört so früh zu den zentralen Texten der französischen Celan-Rezeption.[2]

1972 sah Emmanuel Levinas in seinem bis heute einflussreichen Beitrag zu der Celan gewidmeten Sondernummer der *Revue de Belles-Lettres* im *Meridian* einen Text „où Celan livre ce qu'il perçoit de son acte poétique" (1972: 194). Im Zentrum stehe dabei eine Poetologie, die der Philosophie Martin Bubers näherstehe, als den „poétiques d'avant-garde où le poète n'a pas de destin personnel" (Ebd.). Dieser Schwerpunkt auf dem Schicksal des Einzelnen steht auch im Vordergrund des in derselben Ausgabe der Genfer Zeitschrift veröffentlichten Beitrags von Maurice Blanchot. Das schmerzhafte Verhältnis zur deutschen Sprache und die Schwierigkeit, nach der Shoah weiterhin Gedichte (in dieser Sprache) zu schreiben, prägten, so Blanchot, sowohl die Gedichte als auch die poetologischen Schriften Paul Celans: „La mort, la parole. Dans les fragments de prose où Celan affirme sa visée poétique, jamais il ne renonce précisément à une visée" (1972: 180–181).

Einige Jahre später konkretisierte die bedeutende Celan-Übersetzerin Martine Broda diese Überlegungen im Rahmen ihrer „lecture juive" (ein von Dirk Weissmann geprägter Begriff). Im *Meridian* entwickele Celan, so Broda, eine Auffassung von der Dichtung, die – in Abgrenzung zur Kunst – die Aufgabe habe, die menschliche Existenz in ihrer Bedrohung durch den Tod sprachlich auszudrücken: „la poésie qui a la charge de dire l'existence, celle de cet être fini qu'est l'homme, défini par son être-pour-la-mort [. . .]" (Broda 1986: 119).

Die französische Rezeption sieht folglich in der Büchnerpreis-Rede einen Text, in dem Celan seine Auffassung vom Wesen und der Aufgabe nicht nur seiner eigenen Dichtung, sondern dem dichterischen Schreiben nach der Shoah insgesamt entwickelt. Im Zentrum steht dabei die enge Verbindung zwischen der menschlichen Existenz des Dichters, dem dichterischen Umgang mit der deutschen Sprache und der Hoffnung auf eine Begegnung mit den LeserInnen. Gestützt auf diese Interpretation des *Meridian* wird Celans

1 Zum ersten Mal erscheint Launays Übersetzung in der Literaturzeitschrift *Po&sie* (Celan 1979: 68–82).

2 „Zu den meistzitierten Bezugstexten gehören, neben der poetologischen Prosa (*Der Meridian* und *Das Gespräch im Gebirg*), die Gedichte *Tübingen, Jänner* und *Todtnauberg* sowie *Die Niemandsrose* als Zyklus." (Weissmann 2012: 376). Nicht unwesentlich hierzu beigetragen hat das Buch des Philosophen Philippe Lacoue-Labarthe, welches sich im ersten Kapitel mit den Gedichten *Tübingen, Jänner* und *Todtnauberg* befasst und im zweiten mit dem *Meridian*. Lacoue-Labarthes Lektüre beschäftigt sich vor allem mit dem Verhältnis von Kunst und Dichtung in der Büchnerpreis-Rede (1986: 61–103). Jean Bollack widmet dem Gedicht *Tübingen, Jänner* ein Kapitel in seiner einflussreichen Studie *Poésie contre poésie* (2001: 105–138).

Werk in der französischen Rezeption deutlich in Opposition zu autonomieästhetischen Überlegungen positioniert.

Mit seiner Bühnenadaption des Textes von 2015 schreibt sich der französische Schauspieler Nicolas Bouchaud in diese Deutungstradition ein. Er verbindet sie jedoch zum einen mit einer Übertragung des *Meridian* auf die Situation des Schauspielers im szenischen Raum und zum anderen mit einer deutlichen Ausrichtung auf die Gegenwart der Aufführung vor einem konkreten Publikum. Der folgende Beitrag zeigt, dass sich Bouchaud hierfür besonders auf die Thematik des Atems und die zahlreichen Anreden und Aufrufe an die ZuhörerInnen im *Meridian* stützt und diese im Sinne seiner Überlegungen zum theatralen Sprechen sowohl auf der Ebene der Textbearbeitung als auch auf derjenigen der szenischen Darstellung umsetzt. Bouchaud aktualisiert damit Paul Celans Büchnerpreis-Rede nicht nur auf einer zeitlichen, sondern auch auf einer räumlichen und ästhetischen Achse.

### *„Le Méridien, d'après Paul Celan"*

Auf die Bühnen verschiedener Festivals und den Theatern von Strasbourg (Théâtre national de Strasbourg), Montpellier (Centre dramatique national de Montpellier) und Paris (Théâtre du Rond-Point) kam Paul Celans Büchnerpreis-Rede im Jahr 2015 durch die Zusammenarbeit des Schauspielers Nicolas Bouchaud und des Regisseurs Éric Didry.[3] Beide arbeiten seit 2010 regelmäßig an gemeinsamen Theaterprojekten, wobei Bouchaud meist die Konzeption des Projekts und wie im Fall von Celans *Meridian* auch die Adaption des Texts für die Bühne übernimmt.[4] In einem Interview mit der Theaterzeitschrift *La Grande Parade* von 2017 bezeichnete Bouchaud Celans Preisrede

3 *Le Méridien, d'après Paul Celan*. Un projet de et par Nicolas Bouchaud. Mise en scène : Eric Didry. Collaboration artistique : Véronique Timsit. Lumière : Philippe Berthomé. Scénographie : Élise Capdenat. Son : Manuel Coursin. Production : Humain trop humain CDN Montpellier. Coproduction : Théâtre national de Strasbourg, Espace Grüber, 18, rue Jacques-Kablé, Strasbourg (2–16 octobre 2015). Tournée : Théâtre Vidy-Lausanne (27 octobre–7 novembre 2015), Domaine d'O Montpellier (10–14 novembre 2015), Théâtre de Rond-Point Paris (25 novembre–27 décembre 2015, 4–14 avril 2018). Mein Dank gilt dem Théâtre national de Strasbourg für den Zugang zu den Aufnahmen der Aufführung von 2015. Zu den Adaptionen von Celans Werken für die Bühne gibt es noch kaum Forschungsliteratur. Im *Celan-Handbuch* finden sich zwei Kapitel zur Rezeption in der Musik und der Bildenden Kunst (Zenck 2012: 402–406; Brüder 2012: 407–410). In einem Beitrag zum dritten *Celan-Jahrbuch* befasst sich Hans-Peter Bayerdörfer mit George Taboris Stück *Masada – Ein Bericht. Nach Flavius Josephus' „Der jüdische Krieg"* und dessen Bezügen zu Paul Celans Werk (Bayerdörfer 1990: 151–166).

4 Ausgangstext der Adaption ist die Übersetzung von Jean Launay, die 2002 im Verlag Le Seuil erschienen ist.

als „manifeste poétique“ und als „recherche de l’expression“ (Cadilhac 2017). Er hob hervor, dass er mit der Adaption eine bereits in der Preisrede angelegte „parole théâtrale“ auf die Bühne bringe und legte den Akzent auf die unmittelbare Präsenz des Sprechenden und der ZuhörerInnen im selben Raum und zur selben Zeit (Bouchaud 2015). Seine Rede habe Celan – so Bouchaud eine Formulierung von Levinas aufgreifend – als „acte poétique“ verstanden und mit ihr den Anlass der Preisverleihung genutzt, um seine dichterische „Praxis“ poetologisch zu reflektieren: „*Le Méridien* est un discours, donc une adresse directe à un public. Il subsiste à l’intérieur du texte une forme d’oralité que le style elliptique de Celan accentue“ (Théâtre de Vidy 2015 : 4).[5] Bouchaud stellt die Verbindung zur Situation des Schauspielers auf der Bühne her, der sich durch seine physische Präsenz dem Publikum öffne und damit auch aussetze: „Rien ne dit mieux pour moi la situation originelle et sans cesse recommencée de l’acteur à l’instant de son entrée en scène où tout se joue, où tout s’engage de son face à face avec la salle. C’est cela que je vois d’abord chez l’acteur-Celan : une façon de faire face“ (Ebd.).

Der Akzent auf der physischen Präsenz des Sprechenden impliziert für Bouchaud die Absage an den Verweischarakter der Sprache, die er in Celans Büchnerpreis-Rede in der Kritik an der Kunst entwickelt sieht. Die Worte stünden in der Dichtung nicht für ein eigentlich Gemeintes oder eine außersprachliche Referenz, sondern im Zentrum stehe die mit dem Publikum geteilte ästhetische Erfahrung: „L’acte poétique serait, avant tout, un mode d’apparition du langage, consistant à percevoir, non à représenter“ (Ebd: 5). Diese poetische *aisthesis* sei selbst auf der Bühne nicht in erster Linie visuell, sondern als Wahrnehmung der körperlichen Präsenz im Raum zu begreifen. Zentral wird für Bouchaud hier Celans Begriff der „Atemwende“. Dieser verbinde den Körper des Sprechenden mit denjenigen der ZuhörerInnen durch die sich im Atem ausdrückende, gemeinsame Fragilität des Lebendigseins: „C’est là, je crois, que sa poésie rencontre l’endroit le plus intime de l’acteur : sa respiration. C’est par la respiration que nous comprenons un texte, que nous pouvons en ressentir et en transmettre, peut-être, les couches profondes. C’est par la respiration que nous créons de l’incertitude et donc du présent, sur scène“ (Ebd.).

Bouchauds Adaption des *Meridian* visualisiert diese Verunsicherung durch die Gestaltung des szenischen Raums. Die ZuschauerInnen sitzen frontal zu einer fast leeren Bühne, die in Grautönen gehalten ist. Auf dem Boden

5 Levinas bezeichnet Celans Text bereits als „elliptisch“: „Texte elliptique, allusif, s’interrompant sans cesse pour laisser passer dans les interruptions son autre voix, comme si deux ou plusieurs discours se superposaient, avec une étrange cohérence qui n’est pas celle d’un dialogue, mais ourdie selon un contre-point qui constitue – malgré leur unité mélodique immédiate – le tissu de ses poèmes“ (Levinas 1972: 194; vgl. Al-Taie 2022).

liegt eine dunkle quadratische Matte, die fast die gesamte Bühne einnimmt. Vertikal dahinter steht eine Art Monumentalbild, welches in Zentralperspektive eine in Grautönen gehaltene Landschaft zeigt, die ebenso ein aufgewühltes Meer wie eine Gebirgs- oder Wüstenlandschaft darstellen könnte und an die Landschaftsbilder Anselm Kiefers erinnert. Die geringe Beleuchtung unterstreicht diese eher düstere atmosphärische Gestaltung. Am linken Bühnenrand steht ein im gleichen Farbton gehaltenes Rednerpult mit einem fest installierten Mikrofon, welches die Situation einer öffentlichen Rede suggeriert.

### *„Meine Damen und Herren!"*

Nicolas Bouchaud ist während der gesamten Aufführung allein auf der Bühne und richtet sich fast ausschließlich an das im Raum befindliche Publikum. Zu Beginn tritt er vom rechten Bühnenrand her vor die erste ZuschauerInnenreihe und spricht sie aus kurzer Distanz an, wobei er seine Einführung mit der Gestik, Mimik und dem Sprachduktus eines öffentlichen Redners begleitet. Seine Stieftochter habe ihm gesagt, so Bouchaud, sie verstehe die Gedichte von Arthur Rimbaud nicht und er habe hierauf nur antworten können, Rimbaud sei doch „schön". Paul Celans *Meridian* sei nun ein Versuch, das Wesen der Dichtung zu erklären und zu vermitteln. Bouchaud geht nach dieser Einleitung zum Pult auf der linken Seite der Bühne und beginnt mit dem Vortrag der Büchnerpreis-Rede. Allerdings nicht mit deren Anfang, sondern mit den letzten beiden Abschnitten, in denen sich Celan dankend an das Publikum wendet:

> Meine Damen und Herren, mir ist heute eine sehr hohe Ehre zuteil geworden. Ich werde mich daran erinnern dürfen, dass ich neben Menschen, deren Person und deren Werk mir Begegnung bedeuten, Träger eines Preises bin, der Georg Büchners gedenkt. [. . .] Herzlich danke ich für diese Auszeichnung, herzlich danke ich für diesen Augenblick und diese Begegnung. [. . .] Meine Damen und Herren, ich danke Ihnen für Ihre Aufmerksamkeit. (Celan 2014: 50–51)

Bouchaud spricht die letzte Anrede („Meine Damen und Herren") in deutscher Sprache und fügt sie noch ein weiteres Mal in den Text ein. Er fährt fort mit dem ersten Paragrafen der *Bremer Rede*, die Paul Celan zwei Jahre zuvor bei der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen (1958) gehalten hatte: „Denken und Danken sind in unserer Sprache Worte ein und desselben Ursprungs. Wer ihrem Sinn folgt, begibt sich in den

Bedeutungsbereich von ‚gedenken' [. . .]. Erlauben Sie mir, Ihnen von hier aus zu danken." (Celan 2014: 23)[6]

Celan wendet sich im *Meridian* auffallend häufig an seine ZuhörerInnen bzw. in der gedruckten Version („ich", „mir", „mein") an die intendierten LeserInnen. Hierzu gehören die direkten Anreden und Aufrufe, welche auch im gedruckten Text die Situation der gesprochenen Rede nachvollziehbar machen: „Meine Damen und Herren!", „Sie erinnern sich" (Celan 2014: 33), „Sie wissen es längst" (Celan 2014: 35), „erlauben Sie", „Sie sehen es" (Celan 2014: 36), „es zeigt Ihnen" (Celan 2014: 37) oder „beachten Sie, bitte" (Celan 2014: 38). Die Adaption des Textes durch Bouchaud nimmt dies durch die physische Nähe des Schauspielers zum Publikum, den direkten Blickkontakt und die an die ZuschauerInnen gerichtete Gestik auf und inszeniert damit im Raum, was Roman Jakobson die „konative" oder die „phatische Funktion" der Sprache genannt hat, das heißt die Ausrichtung auf die Adressaten bzw. die Überprüfung, ob der Kontakt zu ihnen hergestellt ist (Jakobson 1981: 23–24).

Bouchaud bezieht das Publikum an zwei Stellen sogar direkt mit in das Bühnengeschehen ein. Nach dem ersten Satz des dritten Abschnitts des *Meridian* verlässt er das Pult auf der linken Seite der Bühne und stellt sich vor die erste Reihe der ZuschauerInnen. Abweichend vom *Meridian* entwickelt er daraufhin das Thema des Automatenpaares – welches Celan im Kontext von Büchners Lustspiel *Leonce und Lena* und der einführenden Charakterisierung der Kunst anspricht. Mit dem Finger zeigt Bouchaud auf ein Paar im Zuschauerraum und geht genauer auf den Aufbau der Automaten ein. Der Schauspieler suggeriert damit nicht nur eine Identifizierung von Büchners Figuren mit Personen aus dem Publikum, sondern erleichtert es diesem auch, sich die Automaten durch die konkretere Beschreibung visuell vorzustellen. Ähnlich verfährt er mit der Figur der Lucile aus Büchners Drama *Dantons Tod*. Nach dem Satz aus dem *Meridian* „Aber es gibt, wenn von der Kunst die Rede ist, auch immer wieder jemand, der zugegen ist und. . . nicht richtig hinhört" (Celan 2014: 34) verlässt Bouchaud das Rednerpult und läuft erneut vor die erste ZuschauerInnenreihe. Mit den Schlussworten des 5. Abschnitts („das ist Lucile") zeigt er auf eine junge Frau in der ersten Reihe, bittet sie mit einer Geste, aufzustehen und fragt sie „que dis-tu Lucile ?" (Aufzeichnung Théâtre national de Strasbourg, CD 1 Minute 20:03).

Bouchaud spricht daraufhin an die junge Frau gerichtet einen Dialog aus *Dantons Tod*, wobei der Text Luciles von einer weiblichen Stimme aus dem Off gesprochen wird. Noch den Übergang zu Celans *Meridian* richtet er an die junge Frau (auf die er auch später noch weist, wenn der Name Lucile fällt), dankt ihr und geht mit dem Rücken zum Publikum in die Mitte der Bühne.

6 Bouchaud ändert „in unserer Sprache" zu „dans la langue allemande" und spricht die Verben sowohl in deutscher Sprache als auch in der französischen Übersetzung.

Dort nimmt er eine weiße Kreide und schreibt die Jahreszahl 1793 auf den Boden. Mit Quadraten und Pfeilen visualisiert Bouchaud im weiteren Verlauf verschiedene Szenen aus Büchners Werken, wobei er mit längeren Zitaten und Erklärungen zu deren Kontext nicht nur über die Büchnerpreis-Rede hinausgeht, sondern immer häufiger auch zwischen der Vortragssituation der Rede und der schauspielerischen Darstellung wechselt. Er geht damit nicht nur auf das tatsächlich anwesende Publikum des Jahres 2015 direkt ein, sondern inszeniert auch wiederholt den Übergang zwischen der Realität der Bühnensituation und der Darstellung literarischer und poetologischer Texte bzw. die an das Publikum gerichtete Einladung, sich etwas vorzustellen.

## *„in der Luft, die wir zu atmen haben"*

Bouchaud überschreitet in seiner Adaption des *Meridian* wiederholt die Grenzen zwischen dem Bühnen- und dem ZuschauerInnenraum sowie zwischen der Vortrags- und der Darstellungssituation. Er spricht das Publikum direkt an, identifiziert es mit Figuren aus Büchners Werken und stellt immer wieder die physische Nähe zu den ZuschauerInnen her. Ungefähr nach der Hälfte der Aufführung schreibt er die Jahreszahlen 1960 und 2015 auf den Boden und verbindet so die Büchnerpreis-Rede mit der Gegenwart der Aufführung (vgl. Aufzeichnung Théâtre national de Strasbourg, CD 2 Minute 5:37). Bouchaud schreibt Celans Rede damit nicht nur in seine eigene Ästhetik der schauspielerischen Darstellung ein, sondern nimmt auch einen wichtigen Aspekt des *Meridian* auf, wie im Folgenden gezeigt werden soll.

Schon zu Beginn richtet sich Paul Celan nicht nur wiederholt an sein Publikum, sondern schließt sich durch die Verwendung der Pronomina der ersten Person Plural in ein „Wir" mit ein. Wird dieses „Wir" in den ersten Abschnitten des *Meridian* vor allem als eine Gemeinschaft von (Büchner-) LeserInnen angesprochen (vgl. Celan 2014: 33–35), so macht der Satz: „Dass ich heute mit solcher Hartnäckigkeit dabei verweile, liegt wohl in der Luft – in der Luft, die wir zu atmen haben" (Celan 2014: 39) die historische Konkretheit der geteilten Zeitgenossenschaft deutlich. Dies ist – an einem 22. Oktober 1960 – im Sinne eines Engagements für das Gedenken und gegen den Antisemitismus zu verstehen. Im Zentrum des *Meridian* steht dessen sprachliche und poetologische Grundlage im Gedicht als einer „gestaltgewordene[n] Sprache eines Einzelnen" (Celan 2014: 45). Die ZuhörerInnen und LeserInnen werden jedoch in diese „Individuation" (Celan 2014: 44) einbezogen: „Jedes Ding, jeder Mensch ist dem Gedicht, das auf das Andere zuhält, eine Gestalt des Anderen." (Celan 2014: 45) Durch die „Aufmerksamkeit", den „schärfere[n] Sinn für das Detail" werde jedes Wort im Gedicht zu einem einmaligen

Namen, ob nun für einen Menschen oder ein Objekt, und das Wort sei damit nicht „Sprache an sich“, „Entsprechung“ (Celan 2014: 44) oder „Ich-Ferne“ (Celan 2014: 40). Die ZuhörerInnen bzw. LeserInnen werden somit nicht nur angesprochen, sondern sind aufgefordert, selbst zu „Wahrnehmenden, dem Erscheinenden Zugewandten, dieses Erscheinende Befragenden und Ansprechenden“ (Celan 2014: 45) zu werden und in dieses „verzweifelte Gespräch“ (Celan 2014: 45) ihr eigenes „Woher und Wohin“ (Celan 2014: 46) einzubringen.[7]

Die Adaption von Nicolas Bouchaud stellt diese Eingebundenheit des Sprechers in ein „Wir“ im Laufe der Aufführung zunehmend physisch dar. Nach dem Abschnitt 22 des *Meridian*, der mit dem französischen Satz „La poésie, elle aussi, brûle nos étapes“ (Celan 2014: 40) endet, zieht er einen horizontalen und einen vertikalen Pfeil bis über die Matte auf den Boden der Bühne hinaus. Den Beginn von Büchners Erzählung *Lenz* zitierend, läuft Bouchaud um die nun von Daten und Pfeilen bedeckte Matte herum. Er wiederholt dabei – immer lauter und mit immer schnelleren Schritten – (in französischer Übersetzung) den Satz „. . . nur war es ihm manchmal unangenehm, dass er nicht auf dem Kopf gehn konnte“ (Celan 2014: 41). Hinter der Matte angekommen, beendet Bouchaud seine Bewegung abrupt und sagt an das Publikum gerichtet: „Wer auf dem Kopf geht, meine Damen und Herren, – wer auf dem Kopf geht, der hat den Himmel als Abgrund unter sich“ (Celan 2014: 42). Die Bühne wird daraufhin verdunkelt und der Schauspieler tanzt zu Klezmermusik. Erst verwischt er dabei mit den Füßen die Kreideschrift und wirbelt dann Säckchen voller Kreidestaub so durch die Luft, dass die Schrift auf der Matte vollständig bedeckt wird. Direkt im Anschluss spricht er – die Abschnitte 27 und 28 des *Meridian* auslassend – den Abschnitt 29 mit von der physischen Anstrengung deutlich hörbarer Atmung: „Dichtung: das kann eine Atemwende bedeuten“ (Celan 2014: 42, vgl. Aufzeichnung Théâtre national de Strasbourg, CD 2 Minute 18:48).

Anders als Paul Celan in seiner Büchnerpreis-Rede konkretisiert Bouchaud den historischen Bezug dieser „Atemwende“, indem er das Datum des 20. Januar 1942 mit der Hand in den weißen sen Staub schreibt und in der Folge das Gedicht *Die Todesfuge* in französischer Übersetzung vorträgt – ein Gedicht, welches, so Bouchaud, das Lager als einen „Raum ohne Worte“ evoziere (vgl. Aufzeichnung Théâtre national de Strasbourg, CD 2 Minute

7 In der Celan-Forschung wird hingegen die Differenz oder sogar Opposition zwischen Paul Celan und seinem zeitgenössischen Publikum hervorgehoben. „Nicht weniger politisch ist Celans *Meridian*: ‚Meine Damen und Herren!‘ kann, im historischen Kontext der 1960er Jahre, als ein politisches ‚Schibboleth‘ gelten, als ein unauffälliges aber diskriminierendes Erkennungszeichen, mit dem der Dichter seine Herkunft ohrenfällig kundtut“ (Richter 2003: 659; vgl. Struck 2020: 569–570; vgl. Cameron 1987: 166–167).

22:32).[8] Direkt anschliessend an den 40. Abschnitt des *Meridian* („Toposforschung? Gewiss! Aber im Lichte des zu Erforschenden: im Lichte der Utopie. Und der Mensch? Und die Kreatur? In diesem Lichte" (Celan 2014: 47)) wird die Bühne erneut verdunkelt und das große Bild im Hintergrund nach außen gedrückt. Wie eine Box öffnet sich der Rahmen nach hinten und es wird ein Riss sichtbar, der bis zum Ende der Adaption immer heller beleuchtet wird. Der Riss geht durch eine geografische Karte von Osteuropa – beginnend in Lettland mit dem Namen Lenz, durch Weißrussland und Polen sowie Czernowitz mit dem Namen Celan bis zum Süden Rumäniens – und überschreitet den Rahmen, wie zuvor die Pfeile auf der Matte, vertikal nach oben und unten (vgl. Aufzeichnung Théâtre national de Strasbourg, CD 3 Minute 22:40). Bouchaud spricht daraufhin längere Zitate aus Paul Celans Werk (v.a. aus den Gedichten *Engführung* und *Sprich auch du*) direkt vor der ersten ZuschauerInnenreihe, bevor er die letzten Abschnitte des *Meridian* zum Teil wieder am Rednerpult vorträgt. Abschließend reicht er der jungen Frau in der ersten Reihe die Hand und endet mit dem berühmten Satz aus einem Brief Paul Celans an Hans Bender vom 18. Mai 1960: „Ich sehe keinen prinzipiellen Unterschied zwischen Händedruck und Gedicht." (Celan 2014: 79).

Nicolas Bouchaud adaptiert die Büchnerpreis-Rede Paul Celans durch die über den *Meridian* hinausgehende Textauswahl sowie durch die Mittel der schauspielerischen Darstellung und der Gestaltung des Bühnenbildes zum einen für das französischsprachige Publikum des Jahres 2015 und zum anderen als einen Text, der seinen theatertheoretischen Überlegungen zumindest nahesteht. Im Zentrum steht dabei die körperliche Präsenz des Schauspielers im szenischen Raum, die Beziehung zum Publikum bzw. die Hoffnung auf eine geteilte ästhetische Erfahrung und die Bedeutung der Atmung für die schauspielerische Praxis, die allerdings nur an einer Stelle als solche in der Inszenierung eine über die Mündlichkeit hinausgehende, hörbare Rolle spielt. Das dichterische Sprechen soll so als Ausdruck der Präsenz und der Fragilität des Lebendigen wahrnehmbar werden: „On devrait apprendre quand on lit un poème à lire aussi ce souffle, cette unité de souffle. Le poème vient toujours par des chemins de souffle. La forme d'un poème, c'est le présent de quelqu'un qui respire." (Aufzeichnung Théâtre national de Strasbourg, CD 3 ab Minute 1:50).

Bouchauds Verweis auf den 20. Januar 1942 und die Karte „hinter" dem Bild schreibt diese Beschäftigung mit Paul Celans *Meridian* klar in den Kontext der Shoah ein, öffnet sie aber auch in Richtung eines gegenwärtigen politisch-sozialen und künstlerischen Engagements. Hierauf lässt die Charakterisierung der Kunst deuten, die Bouchaud Celan zuspricht – die

8 U.a. spricht Bouchaud im Abschnitt 49 von „ils n'existent plus" (dritte CD, 20:50) – wenn es bei Celan heißt: „es gibt sie nicht" (Celan 2014: 50).

sich aber so nicht im *Meridian* findet – als eines Schreibens, welches, anders die Dichtung, keine Konsequenzen zeitigt. Bouchaud schreibt seine Adaption so auch in die französischsprachige Rezeption von Paul Celans Werk ein, in deren Zentrum die Widerständigkeit der Dichtung und ihre Rolle in der Gesellschaft nicht so sehr auf einer inhaltlichen, sondern vielmehr auf einer formalen und existentiellen Ebene steht.

## *Literaturverzeichnis*


Al-Taie, Yvonne: „Die Ellipse, der Körper und Paul Celans Poetik der Berührung". In: Dueck, Evelyn / Zanetti, Sandro (Hg.): *Mitdenken. Paul Celans Theorie der Dichtung heute*. Universitätsverlag Winter, Tübingen 2022, S. 57–75.

Bayerdörfer, Hans-Peter: „Celan auf der Bühne". In: *Celan-Jahrbuch*. Hg. von Hans-Michael Speier. N°3 (1990), S. 151–166.

Blanchot, Maurice: „Le dernier à parler". In: *La Revue de Belles-Lettres*. « Paul Celan ». N° 2–3 (1972), S. 171–183.

Bollack, Jean: *Poésie contre poésie. Celan et la littérature*. Presses universitaires de France, Paris 2001.

Bouchaud, Nicolas: „Le Méridien : présentation par Nicolas Bouchaud au public strasbourgeois" https://vidy.ch/le-meridien (zuletzt: 19.05.2022).

Broda, Martine: „Dialogisme et destination : à propos du 'Méridien' ". In: Dies.: *Dans la main de personne. Essai sur Paul Celan*. Les Éditions du Cerf, Paris 1986, S. 119–126.

Brüder, Frank: „4. Rezeption in der Kunst". In: May, Markus, Goßens, Peter, Lehmann, Jürgen (Hrsg.): *Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. 2., aktualisierte Auflage. Verlag J. B. Metzler, Stuttgart/Weimar 2012, S. 407–410.

Cadilhac, Julie: „Le Méridien : une 'poignée de main' mémorable entre Nicolas Bouchaud et Paul Celan". La Grande Parade (17 septembre 2017). https://lagrandeparade.com/l-entree-des-artistes/theatre/320-le-meridien-une-poignee-de-main-memorable-entre-nicolas-bouchaud-et-paul-celan.html (zuletzt: 19.05.2022).

Cameron, Esther: „Das Dunkle und das Helle. Zur möglichen Eindeutigkeit des ‚Meridians' ". In: Shoham, Chaim / Witte, Bernd: *Datum und Zitat bei Paul Celan*. Akten des Internationalen Paul-Celan-Colloquiums Haifa 1986. Peter Lang, Bern u.a. 1987, S. 156–169.

Celan, Paul: *Der Meridian: Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises, Darmstadt, am 22. Oktober 1960*. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1961.

Celan, Paul: *Strette. Poèmes suivis du Méridien et d'Entretien dans la montagne*. Trad. André du Bouchet, Jean-Pierre Burgart, Jean Daive, John E. Jackson. Mercure de France, Paris 1971, S. 177–197.

Celan, Paul: „Le Méridien. Discours prononcé à l'occasion de la remise du prix Georg Büchner". Traduction par Jean Launay. In: *Po&sie. Revue trimestrielle fondée par Michel Deguy*. N°9 (1979), S. 68–82.

Celan, Paul: *Le Méridien & autres proses*. Édition bilingue. Trad. de l'allemand et annoté par Jean Launay. Éditions du Seuil, Paris 2002, S. 59–84.

Celan, Paul: *Werke*. Historisch-kritische Ausgabe, begründet von Beda Allemann, besorgt von der Bonner Arbeitsstelle für die Celan-Ausgabe, hg. von Rolf Bücher und Andreas Lohr. 15. Band. 1. Teil (Text). *Prosa I. Zu Lebzeiten publizierte Prosa und Reden*, vorbereitet von Axel Gellhaus, hg. von Andreas Lohr und Heino Schmull. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2014.

Jakobson, Roman: „Linguistics and Poetics". In: *Selected Writings*. Vol. III (*Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*). Edited, with a preface, by Stephen Rudy. Mouton Publishers, The Hague *et al.* 1981, S. 18–51.

Lacoue-Labarthe, Philippe: *La poésie comme expérience*. Christian Bourgois Éditeur, Paris 1986.

Levinas, Emmanuel: „De l'être à l'autre". In: *La Revue de Belles-Lettres*. « Paul Celan ». N° 2–3 (1972), S. 193–199.

Richter, Alexandra: „Die politische Dimension der Aufmerksamkeit im Meridian". In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* (DVjs). N° 4 (2003), S. 659–676.

Struck, Christian: „Meridiane und Tropen. Zur performativen Poetologie Paul Celans". In: *Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften*. N° 4 (2020), S. 568–584.

Théâtre de Vidy: „Entretien avec Nicolas Bouchaud. Propos recueillis par Agathe Le Taillandier pour le Festival d'automne à Paris". Dossier de presse. Nicolas Bouchaud Le Méridien. Théâtre de Vidy. Lausanne 2015, S. 4–6, hier: S. 4. https://vidy.ch/sites/default/files/field_spectacle_file/dplemeridien.pdf (zuletzt: 19.05.2022).

Weissmann, Dirk: „1.2. Frankreich". In: May, Markus, Goßens, Peter, Lehmann, Jürgen (Hrsg.): *Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. 2., aktualisierte Auflage. Verlag J. B. Metzler, Stuttgart/Weimar 2012, S. 375–380.

Zenck, Martin: „3. Musikalische Rezeption". In: May, Markus, Goßens, Peter, Lehmann, Jürgen (Hrsg.): *Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. 2., aktualisierte Auflage. Verlag J. B. Metzler, Stuttgart/Weimar 2012, S. 402–406.

# Farbaufschüttung, vulkanisch – Bildende Künstlerinnen und Künstler lesen Paul Celan

Amy-Diana Colin (Pittsburgh)

**Abstract:** Im Oktober 2021 zeigte die in Saarbrücken organisierte Ausstellung *Paul Celan – 50* Bildwerke von 51 Gegenwartskünstlerinnen und -künstler, die von Celans Gedichten und Wortschöpfungen inspiriert, die „Meridiane" erkundeten, die ihr eigenes Schaffen mit Celans Lyrik verbinden. Die Ausstellungsorganisatoren, Mathias Beck, Galerist und bildender Künstler, und Norbert Gutenberg, Professor für Sprechwissenschaft und Sprecherziehung von der Universität des Saarlandes, brachten den Katalog auch als Band mit dem gleichnamigen Titel heraus. Der vorliegende Beitrag untersucht einige dieser in der Ausstellung und im Band enthaltenen künstlerischen Entsprechungen zu Celans Gedichten und gewährt dabei einen Einblick in dieses vielschichtige, aber weitgehend unerforschte Kapitel der Rezeption Celans in der bildenden Kunst.

**Keywords:** Lyrik Paul Celans, Rezeption Celans in der bildenden Kunst, Dialog zwischen Bild und Wort, Märchen als Auswahlkriterien.

Celans Werk ist Inspirationsquelle einiger bekannter moderner Künstler und Künstlerinnen – von Edgar Jené (*Der Traum vom ‚*Traume', 1948) und Gisèle Celan-Lestrange (mit Paul Celan, *Atemkristall*, 1965; *Schwarzmaut*, 1969) bis hin zu Edmund de Waal[1], Helga von Loewenich (*Zähle die Mandeln: Bilder zu Gedichten von Paul Celan*, 2020) und Anselm Kiefer.[2] Über Celans problematisches Verhältnis zu Edgar Jenés Lithographien, über die Wechselwirkung zwischen Celans „Atemkristall"-Zyklus und Gisèle Celan-Lestranges Radierungen sowie über die Rezeption Celans in Anselm Kiefers Werk ist in der einschlägigen Sekundärliteratur bereits berichtet worden. Auch die Portrait-Büste Celans in Czernowitz sowie Alexander Polzins Celan-Skulptur in Paris sind

1 Zu Edmund de Waals von Celan inspirierten Werken siehe: https://www.edmunddewaal.com/making/works/in-czernowitz-for-paul-celan; https://artinwords.de/edmund-de-waal-lichtzwang/; https://www.edmunddewaal.com/making/breath.

2 Für eine umfassende Darstellung der Beziehung der Werke Anselm Kiefers zu Celans Gedichten siehe Andrea Lauterwein, *Anselm Kiefer/Paul Celan* (2007). Die Ausstellung der Werke Anselm Kiefers, die 2005 in Salzburg stattfand, war Celans Werk gewidmet. Vom 16. Dezember 2021 bis zum 11. Januar 2022 zeigte das Pariser Museum Grand Palais Ephémère eine weitere Ausstellung von Kiefers Bildern und künstlerischen Konstruktionen zu Celans Gedichten, vgl. https://www.grandpalais.fr/de/node/51543.

Gegenstand einiger, zumeist kritischer Artikel geworden. Mein Beitrag wird indes nicht diese bereits beschrittenen Pfade, sondern Neuland erkunden, um ein rezentes und daher bislang wenig bekanntes Künstlerexperiment vor Augen zu führen.

Von Celans Gedichten und Wortschöpfungen inspiriert, haben 51 Gegenwartskünstlerinnen und -künstler im vergangenen, von der Pandemie verdunkelten Jahr die „Meridiane" erkundet, die ihr eigenes Schaffen mit Celans Lyrik verbinden. Ihre Bilder wurden im Oktober 2021 in den Ausstellungsräumen der VSU (Vereinigung der Saarländischen Unternehmensverbände) in Saarbrücken gezeigt und im Band *Paul Celan – 50* veröffentlicht.[3] Die Initiatoren des Experimentes waren der Galerist Mathias Beck, der auch bildender Künstler ist, und Professor Norbert Gutenberg von der Universität des Saarlandes, ein begeisterter Celan-Leser und -Kenner. Der Gallerist wählte die Künstler aus, passend zu den vom Literaturwissenschaftler ausgesuchten Texte Celans, die verschiedene Schaffensphasen, Gedichtzyklen und Stilvarianten des Lyrikers repräsentieren. Mathias Beck bestimmte, welches Gedicht er den Künstlerinnen und Künstler mit der Bitte zusandte, keine Illustration, sondern ein vom Text inspiriertes Bildwerk zu schaffen, das „gleichberechtigt neben Celans Gedicht stehen könne" (Becks Formulierung). Becks Ziel war es, Gegenwartskünstler zu motivieren, durch innovative Kraft und künstlerische Eigenständigkeit dem Gedicht ebenbürtige Bildwerke zu schaffen. Mit drei Ausnahmen nahmen alle kontaktierten Künstlerinnen und Künstler die Herausforderung an. Für die drei Absagen, die er erhielt, fand Beck einen würdigen Ersatz. Keine der Künstlerinnen, keiner der Künstler beschwerte sich über Becks Wahl des ihr oder ihm zugewiesenen Gedichtes. Keiner klagte, der Text sei zu schwierig oder zu hermetisch. Keiner forderte ein anderes Gedicht als Inspirationsquelle.

Die Zahl 50 hatte Symbolkraft. Denn die Ausstellung sollte 2020 stattfinden, und auch der Band sollte im Jahr der Gedenkfeiern für Celans hundertsten Geburtstag und der Erinnerung an seinen fünfzigsten Todestag erscheinen. Wegen der Pandemie mussten Ausstellung und Veröffentlichung des Bandes auf das folgenden Jahr 2021 verschoben werden. Die Organisatoren nahmen daraufhin einen weiteren Künstler mit ins Boot. Es wurden daher 51 Künstlerinnen und Künstler, die sich an diesem Experiment beteiligten.

Trotz ihres innovativen Charakters führen Ausstellung und Band eine für die Rezeption Celans in der bildenden Kunst vertraute Tradition weiter. Anfang der 1960er-Jahren verfasste Celan – von Gisèle Celan-Lestranges Radierungen angeregt – mehrere Gedichte und erschuf Wortschöpfungen, um einige ihrer Bilder zu betiteln. Von Celans Gedichten inspiriert, kreierte Gisèle

3 Ich danke Mathias Beck für die Genehmigung, Bilder aus dem Band *Paul Celan – 50* in diesem Beitrag abzudrucken.

Celan-Lestrange ihrerseits wiederum Radierungen zum Zyklus „Atemkristall". Ihr Dialog erschien als Buch im Liechtensteiner Verlag Brunidor (1965) und wurde auch Thema einer Ausstellung zu Celans *Atemkristall,* die im Pariser Goethe-Institut von April bis Mai 1966 stattfand. Gemeinsam brachte das Ehepaar den Band *Schwarzmaut* (Brunidor, 1969) heraus, der die Versuche des Lyrikers und der Graphikerin wiedergibt, „Entsprechungen" in Wort und Bild aufzuzeigen und die wesentlichen Zusammenhänge zwischen künstlerischem Bild und Dichtung zu beleuchten.[4]

Mit den Mitteln ihrer Kunst führen auch Helga von Loewenichs und Anselm Kiefers Bildwerke Dialoge mit Celans Gedichten. Anselm Kiefer, der Celans Gedichte als Wegmarken seines eigenen Schaffens betrachtet, konkretisiert diesen Dialog, indem er einzelne Verse oder ganze Strophen aus Celans Gedichten in monumentale Bildwerke und Installationen einfügt, deren Bausteine den Schlüsselmetaphern des Lyrikers wie Sand, Steine, Asche, Mohn und Farne entsprechen. Vielleicht waren es solche Gespräche, die auch Mathias Beck und Norbert Gutenberg motivierten, ihr künstlerisches Experiment in die Wege zu leiten.

Mit ihrem Projekt gingen Beck und Gutenberg indes einen Schritt weiter. Der Band *Paul Celan – 50* verbindet Lyrik und bildende Kunst mit einer eindrucksvollen Sprechfassung der Gedichte, die man über einen digitalen Code herunterladen und hören kann. Diese Audiodatei dokumentiert die Rezitationskunst von Norbert Gutenberg und Anabel Möbius. Da Hermeneutik ebenfalls eine Kunst ist – und zwar die Kunst der Interpretation –, ergänzen einige literaturwissenschaftliche Texte den Band. Sie beleuchten den geschichtlichen Kontext und die Rezeption der Lyrik Celans in der europäischen Kultur der Gegenwart.

In Konfigurationen von Linien, Farben und Formen setzen sich die in der Ausstellung und im Band vertretenen Künstlerinnen und Künstler mit Celans Gedichten auseinander und entwerfen eine eigene Wirklichkeit, die tradierte Darstellungsformen und Symbolik in Frage stellt. Es ist gerade dieser Aspekt ihres Schaffens, der diese Bildwerke als künstlerische „Entsprechungen" zu Celans Lyrik erscheinen lässt. Denn auch der Weg der Lyrik Celans – von den frühen Gedichten, die er als Jugendlicher in seiner Geburtsstadt Czernowitz (Bukowina) verfasste, bis hin zu seinem in Paris entstandenen Spätwerk – führt den Prozess einer sich allmählich steigernden Dekonstruktion vertrauter Metaphorik vor Augen.

Der fünfzehnjährige Lyriker, der seine ersten Verse auf linierten Schulheftseiten aufzeichnete, war unterschiedlichen lyrischen Traditionen – der Romantik, dem Symbolismus und dem Expressionismus – verpflichtet. Die

4 Zu den Bildern von Gisèle Celan-Lestrange, siehe auch: https://www.mchampetier.com/Verkauften-Werke-von-Gisèle-Celan-Lestrange-2526-0-Kunst-und-Graphiken.html

französische Avantgarde vermittelte ihm innovative Verfremdungsstrategien, die in seinen späteren Gedichten ihren Niederschlag fanden. Seine Holocaust-Erfahrung bestimmte ihn, ein neues dichterisches Idiom zu entwickeln, um die Erinnerung an den Genozid in Worten aufzubewahren. Jahrzehnte später, in einer Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker in Paris (1958) betonte Celan,

> Die deutsche Lyrik geht, glaube ich, andere Wege als die französische. Düsteres im Gedächtnis, Fragwürdiges um sich her, kann sie, bei aller Vergegenwärtigung der Tradition, in der sie steht, nicht mehr die Sprache sprechen, die manches geneigte Ohr immer noch von ihr zu erwarten scheint. Ihre Sprache ist nüchterner, faktischer geworden [. . .] Es ist also, wenn ich, das Polychrome des scheinbar Aktuellen im Auge behaltend, im Bereich des Visuellen nach einem Wort suchen darf, eine „grauere Sprache", eine Sprache, die unter anderem auch ihre „Musikalität" an einem anderen Ort angesiedelt wissen will, wo sie nichts mehr mit jenem „Wohlklang" gemein hat, der noch mit und neben dem Furchtbarsten mehr oder minder unbekümmert einhertönte. (Celan, „Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker", Paris 1958, GW, Bd. 3, S. 167)

In dieser „graueren Sprache" verfasst, machen seine Gedichte traditionelle Syntax, Sprachfiguren und Sinnkonstruktionen zunichte. Aus deren Bruchstücken – einem „Metaphern-Gestöber" – entstand seine von Dissonanzen markierte Lyrik, die ihm half, ein Grabmal für die im Holocaust Ermordeten zu schaffen und zugleich einen Sinn, eine Richtung in einer von Krieg und Genozid stigmatisierten Zeit zu finden.

Celans innovatives Idiom inspirierte Yoko Tawada, manche seiner wiederkehrenden Metaphern als „Radikal", als Pendant zu den japanischen und chinesischen „Wurzelzeichen", zu verstehen (Tawada, S. 121–134). Wie diese chinesischen Wurzelzeichen heben auch manche poetische Bilder Celans die Materialität der Sprache hervor, gehen Verbindungen mit jeweils anderen Zeichen ein und verleihen ihnen neuen Sinn. Celan verfasste indes keine Bildgedichte. Doch in manchen Texten wie im Gedicht „Kristall" (GW, Bd. 1, S. 52) spielte er mit der optischen Gestalt der Strophen, die geometrischen Formen gleichen, um zwei Facetten des Minerals vor Augen zu führen und dessen Struktur sprachlich wiederzugeben. „Kristall" ist ein solches „Wurzelzeichen" Celans. Einige andere „Wurzelzeichen" des Lyrikers wie „Tor", „Brunnen", „Krug", die in seinen frühen, in Czernowitz verfassten Versen, aber auch im Spätwerk zu finden sind, zeigen die grundlegenden, von seiner sich wandelnden Sprachauffassung bedingten Unterschiede auf. Die Metamorphose dieser Wurzelzeichen ist einer der Meridiane, der Celans Früh- und Spätwerk verbindet. Auch seine Geburtsstadt Czernowitz und die Zeit seiner Jugend können als „Wurzelzeichen" verstanden werden. In seiner „Bremer-Rede" („Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der

Freien Hansestadt Bremen“, 1958) evozierte der Lyriker beispielsweise eine imaginäre Reise zurück in die eigene Vergangenheit – in die Zeit seiner Kindheit in Czernowitz – und ließ diese eine neue Wortgestalt annehmen, indem er sie als versunkene Welt von „Menschen und Büchern“ beschrieb (GW 5, Bd. 3, S. 185). Diese „Wurzelzeichen“ kehren als Anspielungen in vielen späten Gedichten wie in „Brunnengräber im Wind“ (GW, Bd. 2, S. 336) ebenfalls wieder.

In ihren Bildwerken begaben sich auch die vom Galeristen Beck ausgewählten 51 Gegenwartskünstlerinnen und -künstler auf eine imaginäre Reise durch die Sprachfigurenwelt Celans und entdeckten ihre Affinitäten zu seiner Lyrik. Die Materialität der Kunst gewann dabei eine entscheidende Bedeutung. Von diesen Künstlerinnen und Künstler inspiriert, versuchte Mathias Beck aufzuzeigen, wie ihre Werke seine Forderung nach künstlerischer „Gleichberechtigung“ erfüllten. Um die Bildwerke besser kategorisieren zu können, erkundete Beck deren Gemeinsamkeiten und ordnete sie in eine ungewöhnliche, mehrdimensionale Typologie ein, die er aufgrund seiner sehr eigenwilligen Interpretation von fünf Grimm'schen Märchen entwarf.

### *Die erste Kategorie:* Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich

Nach Becks Ansicht steht die Lebensgeschichte des Protagonisten im Mittelpunkt dieses Märchens vom „Froschkönig“. Daher umfasst diese erste Kategorie Bilder, die einen Zugang zum Gedicht über eine Interpretation der Person und der Biografie des Lyrikers suggerieren. Zwei Bilder aus dieser Gruppe illustrieren Becks Gedankengang:

Die Collage der in Düsseldorf lebenden Künstlerin Claudia Birkheuer zum Gedicht „Bildnis eines Schattens“ (Nachlass, S. 21) besteht aus zwei Fotografien einer Frau und zwei Acryl-Porträts von Celan. Das künstlich wirkende, geschminkte Gesicht auf den Fotos der Frau erinnert an ein Werbe-Plakat und erscheint als Gegenteil des surrealen weiblichen Bildnisses, das in Celans Gedicht evoziert wird. Nach Becks Ansicht verweist Birkheuers Collage auf eine Begebenheit in Celans Leben: in seinem von Krankheit bedingten Wahn hatte er einmal seine Ehefrau mit dem Messer bedroht. Beck betont jedoch, Birkheuer habe dieses biographische Detail ins Gegenteil verkehrt. Denn es ist die Frau, die den Mann mit einer Waffe bedroht. Ich lese das Bildwerk indes anders: Es stellt zwar eine Umkehrung dar, aber nicht allein der Geschlechterrollen, sondern auch des Verhältnisses zwischen künstlerisch gestalteter Werbung und Kunst. Birkheuers Collage suggeriert den Gedanken, die Künstlichkeit der Werbung bedrohe die Kunst an sich.



Claudia Birkheuer, *Bildnis eines Schattens*
50 x 50 cm, Collage aus Fotografien, Acryl-Porträts von Celan, 2020

Das zweite Beispiel ist ein Tafelbild der aus Salzburg stammenden Künstlerin Karin Angerer zum Gedicht „Aus allen Wunden" (Nachlass, S. 13). Celans Porträt steht im Zentrum dieses Kunstwerkes, das ihn als Leidenden, aus allen Wunden Blutenden darstellt. Die Farbsymbolik ist auf einige Motive in Celans Text abgestimmt: eine verschwommene, sich in der Farbe Rot verlierende Handschrift des Gedichtes evoziert in Angerers Bild Celans Holocaust-Erfahrung. Der grüne Handschuh neben den fragenden Augen Celans und dem Bild der Steine spielt auf die beiden Eingangszeilen des Gedichtes an: „Wirf mir den Handschuh der Stille vors Herz: / nur einmal im Herbst grünt der Stein – das war gestern;". Da die Eingangszeile am Schluss des Gedichtes wiederholt wird, gewinnt die Metapher des Handschuhs sowohl im Gedicht als auch im Bild entscheidende Bedeutung: In Angerers Kunstwerk ist es indes nicht nur der Stein, sondern vor allem der Handschuh, der „grünt" und den Gedanken suggeriert, das Neue, das mit der Farbe „Grün" assoziierte Leben, entstehe aus dem Handschuh oder der Hand. Wie Birkheuers Collage basiert auch Angerers Bildwerk auf den Motiven des Gedichtes, die auf Celans Biografie verweisen. Daher leuchtet Becks Entscheidung ein, diese Kunstwerke der ersten Kategorie zuzuordnen.



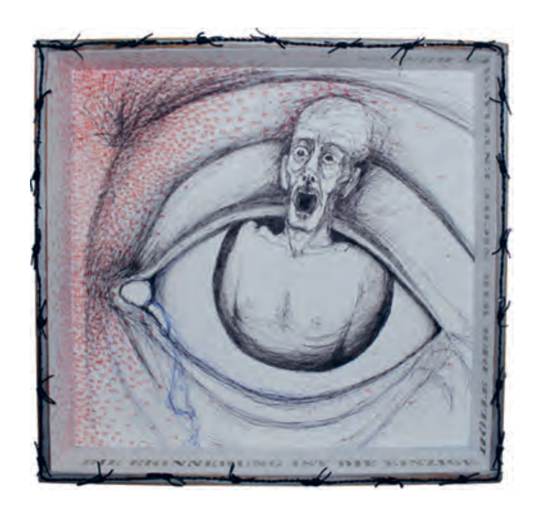
Karin Angerer, *Aus allen Wunden*
50 x 50 cm, Acryl auf Leinwand, 2020

*Die zweite Kategorie:* Der Fischer und seine Frau

Mit diesem Märchen über die unersättliche Frau des Fischers assoziiert Beck Bilder, die den historischen Kontext eines Gedichtes evozieren. Zu dieser Kategorie zählt er u.a. die ungewöhnlichen Kunstwerke von Cornelia Komor und Magdalena Grandmontagne.

Die aus Stuttgart stammende, in Augsburg und an der Kunstakademie von Reichenhall ausgebildete Cornelia Komor entwarf ein Bildwerk zum Gedicht *Aschenglorie* (GW, Bd. 2, S. 72), dessen Schluss eine Folge des Massenmordes treffend formuliert: „Niemand / zeugt für den / Zeugen.“ Komor versucht, mit den Mitteln ihrer Kunst die Leidenserfahrung und den Schmerz zu vermitteln, die das Gedicht evoziert. Es ist das Entsetzen im Gedicht des abgemagerten Mannes, der aus der Iris des weinenden Auges entspringt.

Links im Bild häufen sich blutrote Kreuze und Strichlisten. Das Bild ist Malgrund auf dem Boden einer mit Stacheldraht umzäunten Schublade, auf deren Rand die Worte stehen: „Die Erinnerung ist die einzige Hölle, der wir nicht entfliehen können.“ Der Titel ihres Bildes – „Wie könnt’ ich nur vergessen. . .“ – thematisiert den Kontext der Dichtung Celans und eine seiner wichtigsten Zielsetzungen: dem Vergessen entgegenzuwirken.



*Cornelia Komor, Wie könnt' ich nur vergessen…*
45 x 48 x 10 cm, Mixed-Media und Filzstift-Zeichnung in einer alten Schublade

Besonders interessant fand ich das Bildwerk der Künstlerin Magdalena Grandmontagne, das den Titel „Palimpsest – VerDichtung“ trägt und sich auf Celans Gedicht mit der Eingangszeile „Wenn Du im Bett“ (GW, Bd. 2, S. 61) bezieht. Grandmontagne, die aus dem Saarland stammt und ein Kunststudium an der École des Beaux-Arts in Nizza abgeschlossen hat, gründete und leitete eine Académie de Gravure in Südfrankreich. Ihr Bild zu Celans Gedicht ist ein Prägedruck, der zwei Aspekte des Begriffes Palimpsest umsetzt: das Überprägen einer schon beschriebenen, aber durch Waschen oder Schaben unkenntlich gewordenen Schrift auf einer Manuskriptseite oder -rolle mit dem Neuschreiben auf dieser bereits verwendeten Vorlage. Grandmontagnes künstlerisches Experiment, das diese beiden Aspekte miteinander verbindet bzw. „verdichtet“, ist eine Schrift auf einer unlesbar gewordenen Schrift, die dennoch präsent ist und weiterwirkt. Durch das Zusammenspiel der Schriften hält ihr Prägedruck die Wechselwirkung der Zeiten und den Wandel der Gedichte Celans fest.



Magdalena Grandmontagne, *Palimpsest-VerDichtung*
60 x 45 cm, Enkaustik und Tusche

Die aus Berlin stammende, an der Europäischen Kunstakademie in Trier ausgebildete Kunsttherapeutin Heike Becker, die das Gedicht *Ungewaschen, unbemalt* (GW, Bd. 2, S. 333) erhielt, zeichnete mit Kreide eine Art Code auf ein Stück Stoff: Es ist ein gewöhnlicher aussehender und doch kein gewöhnlicher Fetzen. Denn es handelt sich hier um den Rest eines alten SS Mantels, auf dem statt Verse aus Worten und deren Buchstaben Rechtecke stehen. Eingefügte Kommas suggerieren, dass es sich hier um Sätze handelt. Am rechten Rand sind Strichlisten und Buchstaben des Alphabets gezeichnet. Auch in diesem Bildwerk wird der historische Kontext der Gedichte Celans vor Augen geführt, und zwar im wörtlichen Sinne.



Heike Becker, *o. T.*
70 x 60 cm, Kreide auf altem SS Mantel, 2019

*Die dritte Kategorie: Hänsel und Gretel*

Nach Becks Ansicht geht es in diesem Märchen um eine Spurensuche. Dieser Kategorie ordnet Beck einen großen Teil der Bildwerke zu, da diese eine Spurensuche dramatisieren, indem sie Motive aus Celans Gedichten aufgreifen und mit den Mitteln der Kunst weiterentwickeln.

Im Rahmen dieses Beitrags kann ich indes nur einige Beispiele anführen, ohne diese ausführlich zu kommentieren:

Der in München lebende Maler, Kunsttheoretiker und Flötist Reinhard Fritz webte fast alle Metaphern und Motive des Gedichtes *Osterqualm* (GW, Bd. 2, S. 85) in sein Aquarell ein. Wie Celans Gedicht verweist auch das Bild von Reinhard Fritz auf den Auszug der Juden aus Ägypten und auf die Teilung der Meereswellen, die den Flüchtenden den „Übergang“ in ihre alte und doch neue Welt ermöglichen, aber danach Pharaos Truppen verschlingen. Im Mittelpunkt des Bildes von Fritz steht der Weg. Im Aquarell wie in Celans

Gedicht führt dieser Weg in eine andere künstlerische und sprachliche Welt. Es ist interessant, dass der Maler seine Deutung des Gedichtes in einem Aquarell festhält. Wie die Wellen des Meeres teilen sich auch die Wasserfarben, um diesen Weg freizumachen.



Reinhard Fritz, *Osterqualm*
50 x 60 cm, Aquarell

Hartmut Kleimann, Graphiker, Fotograf und Journalist, schuf ein farblich sehr ansprechendes Bild zum Gedicht *Levkojen* (GW, Bd. 2, S. 374). Es ist eine Collage aus überlagerten Fotografien. „Hinterm Gitter“, einem Motiv des Gedichtes, blickt das Portrait Paul Celans den Betrachter an. Kleinmann stellt auch andere Motive des Gedichtes wie den Himmel, das Kastanienblatt, den Weg in Farben und Formen dar. Im Mittelpunkt seines künstlerischen Werkes stehen die Levkojen, ein „Radikal“ der Lyrik Celans.



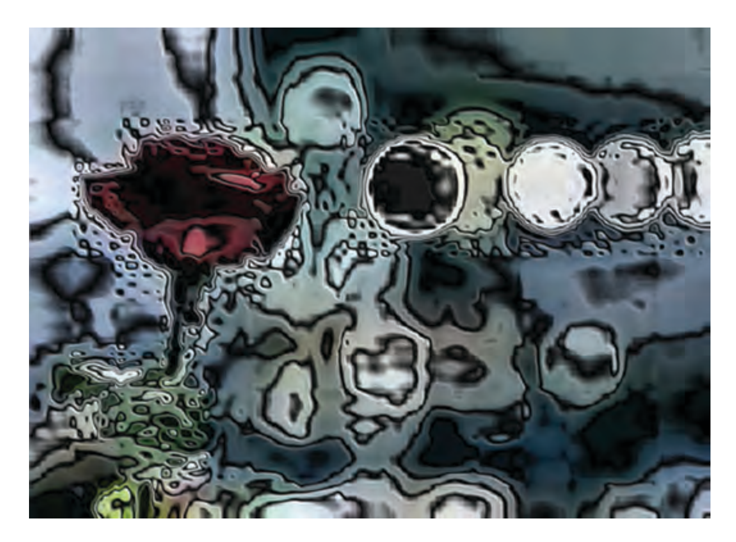
Hartmut Kleimann, *Levkojen*
50 x 60 cm, Fotocollage, Vierfarbdruck auf Weißblech, 2020

Die aus Linz stammende Kunstpädagogin und Lyrikerin Brigitte Kratochwill entwarf eine Farblandschaft in blau-grau-Tönen, die aus sechs hintereinander geschobenen winkligen Ebenen besteht. Ihr Kunstwerk *ausgewirbelt* (Acryl und Tusche auf Leinwand) evoziert eine Eislandschaft, die von einem schwarzen Keil (rechts im Bild) bedroht zu sein scheint und den Titel des ihr zugewiesenen Gedichtes *Weggebeizt* (GW, Bd. 2, S. 374) vor Augen führt.



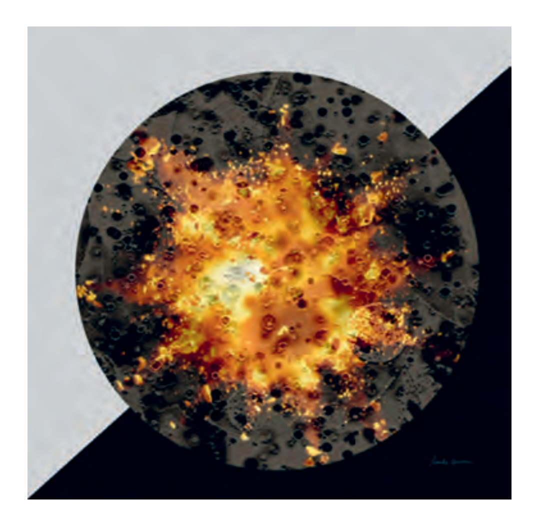
Brigitte Kratochwill, *ausgewirbelt*
50 x 50 cm, Acryl und Tusche auf Leinwand, 2020

Das Bildwerk der Künstlerin JoHannaS zum Gedicht *Wo Eis ist* (GW, Bd. 1, S. 96) ist eine am Computer bearbeitete Fotografie, in deren Mittelpunkt die auch in Celans Text auftretende Metapher der „Rose" steht. Im Bildwerk ist es eine rote Rose, Symbol der Liebe und Leidenschaft, die in eine „eisige" Umgebung hineingezwängt zu sein scheint. Formen und Farben des Bildes evozieren die in Celans Gedicht enthaltene Anspielung auf eine Welt, wo es „Kühle für zwei" gibt. Zum Schwerpunkt des Schaffens dieser Künstlerin gehören: experimental Art, mediale Kunst und Konzeptkunst. Ihr Bildwerk, auf Alu Dibond gedruckt, ist ein Beispiel für die Art und Weise, wie sie unterschiedliche künstlerische Techniken miteinander verbindet.



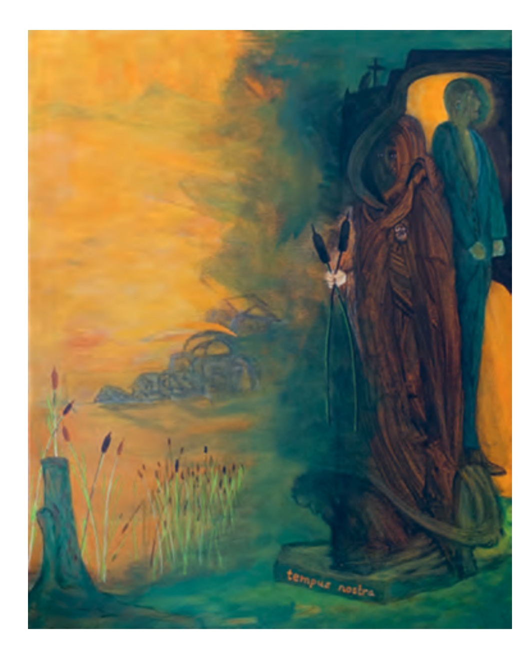
JoHannaS, *Wo Eis ist*
60 x 40 cm, Alu Dibond gebürstet, 2020

*Mond und kleine Erde* zu Celans Gedicht *Das Flüsterhaus* (GW, Bd. 1, S. 96) ist ein Bildwerk von Monika Bender, Berliner Fotografin und Malerin. Benders medial verarbeitetes Foto basiert auf Kontrasten: Gold versus Anthrazit und Kreis versus Diagonale. Ihr Bild greift die im Gedicht verwendeten Metaphern „Mond", „Erde" und „Sterngedränge" sowie die expliziten und implizierten Gegensätze zwischen Leben und Sterben, Geschrei und Stille auf. Während der Hintergrund klar abgegrenzte Farben (schwarz versus weiß, dunkel versus hell) aufweist, evoziert die Mitte der kreisförmigen Struktur sowohl den fluiden metallischen Erdkern als auch eine Farb-Implosion, die an Celans „Sterngedränge" erinnert. Auf diese Weise suggeriert das Bild den Gedanken, der „Urknall" fände im Erdinneren statt, und der Kosmos würde im Erdkern aufgehen. Das Bildwerk stellt die klare Abgrenzung zwischen Innen und Außen in Frage.



Monika Bender, *Mond kleine Erde*
60 x 60 cm, Mischtechnik, Fotografie auf Leinwand

Die Schweizer Malerin, Grafikerin und Fotografin Rosmarie Gehriger malte ein stimmungsvolles Bild zu Celans Gedicht *Mitternacht* (Nachlass, S. 56) und setzte seine Sprachbilder in Farbe um. Ihre gleichnamige Malerei passe nicht ganz in seine Konzeption des Buches, meinte Mathias Beck, denn es sei eine Illustration. Die Farbkontraste, mit denen die Künstlerin spielt, rufen in der Tat den im Gedicht evozierten Gedanken an die hereinbrechende Nacht wach. Die Inschrift am Rand des Sockels, auf dem eine dunkle, umhüllte Gestalt steht, verweist explizit auf unsere Zeit, die im Bild als Allegorie der Nacht dargestellt wird. Der hinter ihr stehende Mann, der in die entgegengesetzte Richtung schaut, hält den im Gedicht evozierten, rückwärtsgewandten Blick des lyrischen Ichs fest. Obwohl das Bild Motive des Gedichtes durch Farben und Linien wiedergibt, ist Becks Kritik nicht berechtigt. Mich hat das Bild der 1944 geborenen Künstlerin sehr berührt, gerade weil es ihre vom Gedicht geweckten Emotionen in eine Sprache der Farben zu übersetzen scheint, dem Betrachter oder der Betrachterin aber die Freiheit lässt, eigene Empfindungen mit Dunkelgelb, Dunkelgrün und Schwarz zu assoziieren. Ich hätte dieses Bild der nächsten Kategorie zugeordnet.




Rosmarie Gehriger, *Mitternacht*
55 x 45 cm, Öl und Acryl auf Leinwand, 2020

*Die vierte Kategorie:* Rapunzel

In diesem Märchen vom schönen Mädchen Rapunzel mit ihren langen, prächtigen Haaren, werden die Nachfahren für die Taten der Vorfahren in Haftung genommen. Der Gesang und die Dichtung weisen ihnen indes einen Weg aus der unglücklichen Lage. Es ist ein Weg zur Liebe und zum Glück. Die Bildwerke, die Beck zu dieser Kategorie zählt, halten Empfindungen, Gedanken, Erinnerungen fest, die Künstler motivierten, ihre „Entsprechungen“ zu schaffen.

*Der brennende Dornbusch*, ein Bild der in Baden-Baden lebenden Künstlerin und Journalistin Hanne Volmer Döbrich, bringt ihre Assoziationen zum Gedicht *Die Atemlosigkeit des Denkens* (Nachlass, S. 117) farblich zum Ausdruck. Döbrich gibt die Metapher des Brennens aus Celans Verszeile „brennt Sterniges ab" in Farben und Formen wieder, wobei sie diese ins Zentrum ihres Bildes stellt. Sie interpretiert Celans Worte als Anspielung auf das Alte Testament und vor allem auf den brennenden Dornbusch, ein alttestamentarisches Zeichen Gottes. Anders als in der biblischen Geschichte gibt es weder in Celans Gedicht noch in Döbrichs Bild eine Perspektive in wörtlichen wie im übertragenen Sinn. Die Schlusszeilen des Gedichtes von Celan evozieren den Tod. Döbrich interpretiert diesen Aspekt des Gedichtes auf ihre Weise und gestaltet ein zweidimensionales, plakatartiges Kunstwerk, das auf die optische Täuschung von „Tiefe" oder „Perspektive" verzichtet. Im Unterschied zu Celans Gedicht lebt Döbrichs „FeinArt Leinwand" vom rotschwarz Kontrast.



Hanne Volmer Döbrich, *Brennender Dornbusch*
60 x 60 cm, FineArt Leinwand, 2020

In ihrem Bild *Narben der Zeit* experimentiert Uta Heiland, Fotografin und Malerin aus der Gegend von Stuttgart, mit verschiedenen Techniken und schafft ein kontrastreiches Strukturbild, das ein Farb- und Linien-Dickicht zeigt. Dieses ungewöhnliche Bild zu Celans Gedicht *Abend der Worte* (GW, Bd. 1, S. 117) suggeriert den Gedanken, die Künstlerin habe eine von Gewalt und Krieg zerstörte Welt gemalt. Die auf der Leinwand aufgetragenen Acrylfarben geben Risse und Schnitte wieder, die wie Narben erscheinen.



Uta Heiland, *Narben der Zeit*
50 x 60 cm, Acryl, Struktur, auf Leinwand, 2020

*Die fünfte Kategorie:* Von einem, der auszog, das Fürchten zu lernen

Beck vertritt die Ansicht, dieses Märchen handle von einem, der sich verweigert, Situationen im Sinne einer Konvention zu verstehen. Es ist einer, der alles in Frage stellt, das Gegebene dekonstruiert.

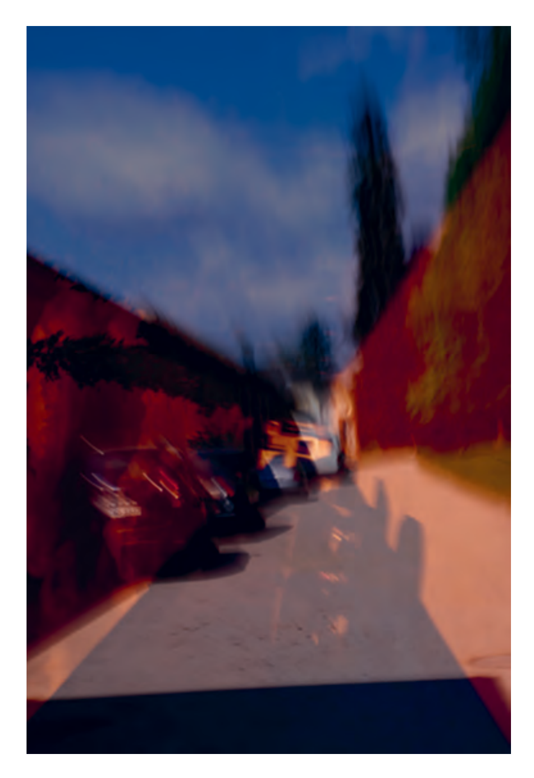
Celans Gedicht *Wasser und Feuer* (GW, Bd. 1, S. 76) inspirierte Elke Jungbluth, den Text des Lyrikers als Farbkomposition weiterzuführen und in deren Mittelpunkt die im Text auftretenden Liebesmotive zu stellen. Das Wort „hell“, das im Gedicht als Anapher wiederkehrt, übersetzt sie in helle, leuchtende Farben. Ihr fröhlich wirkendes Bild evoziert indes nicht die Dunkelheit und die Anspielungen auf Kerker und Tod, die in Celans Gedicht ebenfalls eine Schlüsselstellung einnehmen.



Elke Jungbluth, *Wasser und Feuer*
50 x 60 cm, Acryl auf Leinwand, 2020

Karl Alexander Herrmann entwickelte ein unscharfes Foto als Antwort auf Celans Gedicht *Bahndämme, Wegränder, Ödplätze, Schutt* (GW, Bd. 1, S. 194). Celans Text evoziert die Zerstörung einer Landschaft durch Menschenhand. Herrmann, Architekt und Fotograf, der sein Bildwerk *Der Hinterhof der Spiritualität* betitelt, setzt einige Motive des Gedichtes, wie „Lichtgewinn“, „gelb“, „rot“ farblich um und gestaltet eine wohl strukturierte farbliche Komposition, die Celans Sprachkomposition widerspiegelt. Die unscharfen Umrisse der Landschaft suggerieren den Gedanken an deren allmählichen Auflösung und damit Vernichtung.

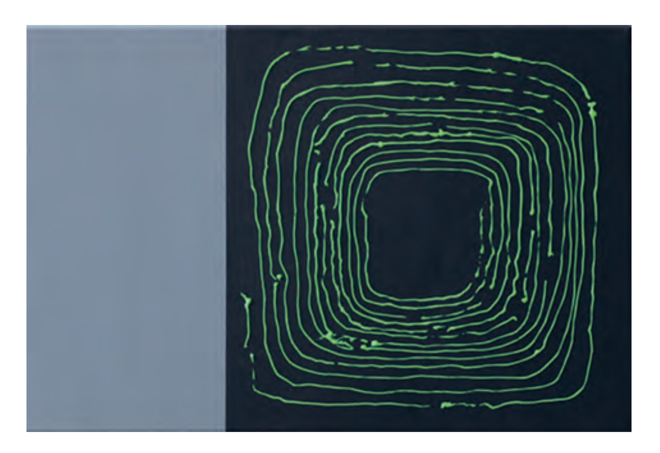
Ein Vorbild des Autodidakten Herrmann ist Anselm Kiefer. Doch anders als Kiefer verwendet Herrmann nicht Materialien, die im Gedicht als Motive auftreten: Schutt, Sand, Distel. Dennoch schafft Herrmann mit den Mitteln der Fotografie ein stimmungsvolles Bild, das Celans Gedicht interpretiert, ohne es zu illustrieren.



Karl Alexander Herrmann, *Der Hinterhof der Spiritualität*
60 x 40 cm, Fotografie unter Acrylglas, 2020

Jans Jürgen Erbs *Der nicht ganz einfache Lebensweg des Paul Celan* ist ein fast ironisch anmutendes Bild zum Gedicht *Ars Poetica 62* (Nachlass, S. 87). Ich finde es sehr interessant, weil Erbs Bild eine mehrfach unterbrochene Spirale zeigt, die sich um ein schwarzes Rechteck zu drehen scheint. Dieses erinnert mich an ein schwarzes Loch, auch wenn es sich hier um eine andere geometrische Figur handelt. Auch Celans Dichtung kreist um ein schwarzes Loch: seine Holocaust-Erfahrung. Erbs Foto deutet an, der Lebensweg Celans, der zugleich auch der Weg der Lyrik Celans sein könnte, gleiche keineswegs einem Kreis oder Meridian, sondern eher einer Spirale, die stets und jäh unterbrochen wird.

In Erbs Bild soll das graue Rechteck als Projektionsfläche für die Vorstellungen der BetrachterInnen dienen, die Erb auf diese Weise auffordert, Celans *Ars poetica* weiterzudenken.



Jans Jürgen Erb, *Der nicht ganz einfache Lebensweg des Paul Celan*
60 x 40 cm, Acryl auf Leinwand, 2020

In seiner *Meridian*-*Rede* bezeichnete Celan den Weg seiner Dichtung als einen Um-Weg zu sich selbst und zugleich einen Weg in die Welt von Gestern, die er als Kind und Jugendlicher in der Bukowina erlebte. Es sei eine „Toposforschung im Lichte der U-topie“ (GW, Bd. 3, S. 199), betonte Celan und legte den Gedanken nahe, die Gegend der „Menschen und Bücher“ (GW, Bd. 3, S. 185) der er entstammte, sei in einer vom Zweiten Weltkrieg, vom Holocaust und dem Kalten Krieg stigmatisierten Welt ein ferner Traum, eine Utopie, die es aber auch in der Gegenwart und Zukunft zu suchen gilt.

Von Celans „Radikalen“ inspiriert, führen die Bilderwerke der 51 Künstlerinnen und Künstler, die sich am Band und an der Ausstellung *Paul Celan – 50* beteiligten, ihre eigenen Wege vor Augen. Es sind Wege, die sie gingen, um neue Ausdrucksformen zu suchen und um eigene Utopien oder Dystopien in einer von globaler Pandemie, Krisen und gewaltsamen Konflikten geprägten Zeit zu gestalten. Betrachtet man ihre Bilder, gewinnt man nicht nur einen Einblick in ihre ungewöhnlichen Figur-, Farb- und Linien-Interpretationen der Gedichte Celans, sondern entdeckt auch die Meridiane, die sie mit seinem Werk verbinden und denen sie vielleicht gefolgt sind, um ihren Umweg zu sich selbst zu finden.

## *Literaturverzeichnis*

Celan, Paul. *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, hrsg. von Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rolf Bücher. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1983, Sigle: GW.

Celan, Paul und Gisèle Lestrange-Celan. *Atemkristall*. Paris: Brunidor, 1965.

Celan, Paul und Gisèle Lestrange-Celan. *Schwarzmaut*. Paris: Brunidor, 1969.

Celan, Paul. *Die Gedichte aus dem Nachlass*, hrsg. Bertrand Badiou, Jean-Claude Rambach, Barbara Wiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1998, Kurztitel: Nachlass.

*Paul Celan – 50*. hrsg. von Beck, Mathias, und Norbert Gutenberg. Saarbrücken: Naumann und Beck Verlag, 2021.

Jené, Edgar. *Der Traum vom Traume.* Wien: Agathon, 1948.

Lauterwein, Andrea, *Anselm Kiefer/Paul Celan. Myth, Mourning and Memory.* London: Thames & Hudson, 2007.

Loewenich, Helga von. *Zähle die Mandeln: Bilder zu Gedichten von Paul Celan*. Kiew: Duch i Litera, 2020; https://ia801700.us.archive.org/2/items/german-katalog-tselan/German_KATALOG_TSELAN.pdf

Tawada, Yoko. „Das Tor des Übersetzers oder Celan liest Japanisch", in: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik,* Nr. 4 (2013), Heft 2, S. 121–134.

# „Im Herzen des Dichterischen". Celan als Übersetzer am Bureau International du Travail in Genf

Angela Sanmann (Lausanne)

**Abstract:** Celans Übersetzertätigkeit im Genfer Bureau International du Travail (BIT) in den Jahren 1956 und 1962 wurde bislang nur vereinzelt Aufmerksamkeit gewidmet. In Anknüpfung an die bereits geleistete Forschung soll in diesem Beitrag gezeigt werden, wie sich Celans Verhältnis zu seinem *Brotjob* als Fachübersetzer binnen weniger Jahre gewandelt hat. Empfand er die Übersetzertätigkeit am BIT zunächst als eine – wenn auch finanziell einträgliche – Zumutung, so entwickelt sich bei seinem zweiten Aufenthalt ein fruchtbares Wechselspiel zwischen seinen technischen Übersetzungen und seiner eigenen lyrischen Produktion. Ein besonderer Fokus des Artikels liegt auf dem Gedicht *La Contrescarpe* aus dem Band *Die Niemandsrose* (1963). Im Rückgriff auf die Archivbestände des BIT können zudem die Originaldokumente zugänglich gemacht werden, mit denen Celan als Angestellter in der Abteilung *Édition et traduction* gearbeitet hat.

**Keywords:** Paul Celan, Lyrik, Übersetzung, Schweiz.

## *Einleitung*

Die Schweiz, könnte man meinen, hätte für Paul Celan ein idealer Lebens- und Arbeitsort sein müssen, ist sie doch das einzige nicht vom Nationalsozialismus korrumpierte Land Europas, in dem auch Deutsch gesprochen wird. Die Präsenz des Französischen in der offiziell viersprachigen Eidgenossenschaft hätte ihn ebenfalls anziehen können. Zudem hat sein lyrisches Werk gerade in der Deutschschweiz sehr früh Aufmerksamkeit erfahren; zahlreiche intensive und langlebige Kontakte haben sich daraus entwickelt, z.B. zu dem Feuilleton-Redakteur Werner Weber[1] und dem Literaturwissenschaftler Bernhard Böschenstein.

Bereits kurz nach dem Krieg wurden seine Gedichte in der Schweiz gelesen und publiziert. Noch von Bukarest aus hatte Celan am 3. November 1946 einen Dankesbrief an Max Rychner geschrieben, den Feuilletonleiter der Zürcher Tageszeitung *Die Tat*. Rychner hatte zuvor von Alfred Margul-Sperber das Typoskript von Celans Band *Der Sand aus den Urnen* erhalten

1 Vgl. hierzu u.a. den Briefwechsel zwischen Paul Celan und Werner Weber in Weber 2009: 146–181.

und sich positiv dazu geäußert.[2] Gegenüber Rychner reflektiert Celan die prekäre Grundvoraussetzung seiner Lyrik:

> ich will Ihnen sagen, wie schwer es ist, als Jude Gedichte in deutscher Sprache zu schreiben. Wenn meine Gedichte erscheinen, kommen sie wohl auch nach Deutschland und – lassen Sie mich das Entsetzliche sagen – die Hand, die mein Buch aufschlägt, hat vielleicht die Hand dessen gedrückt, der der Mörder meiner Mutter war [. . .] Aber mein Schicksal ist dieses: Deutsche Gedichte schreiben zu müssen. (Celan 2019: 25–27, hier: 27, vgl. Emmerich 2020: 56)

Es verwundert nicht, dass Celan diese Gedanken, anderthalb Jahre nach Ende des Krieges, an einen Empfänger in der Schweiz richtet. Celans Austausch mit Rychner führt, wenn auch mit Verzögerung, zu einer ersten Publikation: Am 7. Februar 1948 bringt Rychner eine Auswahl Gedichte in der Beilage *Kunst – Literatur – Forschung* der Schweizer Tageszeitung *Die Tat*.[3] Zwar enthält die vorangestellte redaktionelle Notiz ein Missverständnis über die Sprache, die in Celans Elternhaus gesprochen wurde:

> Paul Celan ist ein junger Rumäne, der, in einem Dorf rumänischer Sprache aufwachsend, durch merkwürdige Fügung Deutsch erlernt hat und in unsere Dichtung hineingezogen wurde. Auf eigene, auffallend schöne Weise hat er seine Stimme in ihrem Chor erhoben, in dem ursprünglich fremden Element wiedergeboren als ein Dichter. Der Fall ist einzigartig und verdient nicht nur das Erstaunen, sondern den inneren Anteil derer, die für die Wunder der Sprache aufgeschlossen sind. (Max Rychner, in: *Die Tat*, 7. Februar 1948, 11)

Die Notiz mündet dann jedoch in einen Appell an die schweizerische Verlagswelt:

> Ein Band Gedichte von Paul Celan liegt im Manuskript vor. Er ist wie ein Geschenk an unsere Literatur. Es wäre schön, wenn wir es zu empfangen wüßten, wenn einer unserer Verlage sich dafür interessieren würde. (Max Rychner, in: *Die Tat*, 7. Februar 1948, 11)

Zur Publikation eines Gedichtbandes von Paul Celan in einem Schweizer Verlag kommt es nicht.[4] Dafür erscheinen seine Gedichte und Übersetzungen regelmäßig in Tageszeitungen wie der *Neuen Zürcher Zeitung*, aber auch

2 Vgl. dazu Corbea-Hoisie 2011, insbes. 160 und 163.

3 Zu den Hintergründen, insbesondere zu der verzögerten Publikation der Gedichte vgl. Corbea-Hoisie 2011: 160, FN 24.

4 Zu Celans Zusammenarbeit mit dem Walter Verlag in Olten vgl. die erhellende Studie von Zingg 2015. Der Walter Verlag hatte nicht nur Celans Übersetzung von Jean Cayrols Roman *L'espace d'une nuit* (*Im Bereich einer Nacht*, 1961) publiziert, sondern stand bei

in Westschweizer Medien wie dem *Journal de Genève* und der *Gazette de Lausanne*, sowie in Literaturzeitschriften, etwa dem von Hans Rudolf Hilty herausgegebenen *Hortulus* in St. Gallen.

Unabhängig von der Frage nach dem Standort seines Verlags hat Celan laut Emmerich (2020: 316) seit 1960 darüber nachgedacht, „seinen Wohnsitz wenigstens zeitweilig in der Bundesrepublik Deutschland (oder in der deutschsprachigen Schweiz) zu nehmen“. Vor 1960 finden sich jedoch zahlreiche Briefe Celans an seine Frau Gisèle Celan-Léstrange, in denen er betont, er könne sich weder ein Leben in Deutschland noch generell außerhalb Frankreichs vorstellen (PC/GCL, Correspondance I, 2001: 17).

Im Folgenden werden keine Antworten auf die Frage gesucht, warum die Schweiz nicht zu Celans Wahlheimat wurde, da diese notwendigerweise spekulativ bleiben müssen. Vielmehr werden Spuren in Celans Leben und Werk verfolgt, die sein vielschichtiges und durchaus ambivalentes Verhältnis zur Schweiz erhellen. Die Schweiz, so meine These, verkörpert für Celan eine Art Zwischen-Raum zwischen Deutschland und Frankreich, auch auf ästhetisch-poetologischer Ebene: ein Ort, an dem Gedichte entstehen und an dem er seinen dichterischen Standpunkt reflektiert, in der nötigen Distanz zu seiner Wahlheimat Frankreich und zur „Nahe[n] Fremde Deutschland“, um ein Wort von Wolfgang Emmerich (2020: 9) zu gebrauchen.

Exemplarisch widme ich mich im Folgenden Celans Gedicht *La Contrescarpe* aus dem Band *Die Niemandsrose* (1963) – ein Text, der eng mit der Westschweiz und insbesondere mit der Stadt Genf verbunden ist, wo Celan in den Jahren 1956 und 1962 als technischer Übersetzer beim Internationalen Arbeitsamt, dem Bureau International du Travail (BIT), gearbeitet hat.[5] *La Contrescarpe* ist schon mehrfach ausführlich interpretiert worden; eine weitere, vollständige Lektüre wird daher in diesem Beitrag nicht angestrebt. Vielmehr richtet sich der Fokus speziell auf das Wechselverhältnis zwischen Celans Tätigkeit als Fachübersetzer am Genfer BIT und den themenspezifischen Bezügen zur Nautik in *La Contrescarpe*.

Wenn Therstappen (2017: 86) betont, die „Schweiz als Entstehungsort der ersten Entwürfe des Contrescarpe-Gedichtes [dürfe] von dem ständigen Paris-Bezug nicht ablenken“, so ist diese Aussage sicherlich nicht falsch, etabliert aber eine Hierarchie zwischen den geographischen Bezügen, die der Dynamik des Gedichts gerade zuwiderläuft. *La Contrescarpe* ist ohne Frage ein Paris-Gedicht, erschöpft sich aber nicht in dieser Zuschreibung. In diesem

Celans Weggang vom S. Fischer Verlag in direkter Konkurrenz zum Suhrkamp Verlag, zu dem Celan schließlich 1967 wechselte.

5 Ich danke Jacques Rodriguez und seinen Kolleg*innen vom BIT herzlich für die Unterstützung meiner Archivarbeit in Pandemiezeiten sowie für die Genehmigung, die Archivdokumente mit Bezug zu Paul Celans Tätigkeit im BIT abzudrucken.

Sinne gibt es keine ‚Konkurrenz' zwischen den verschiedenen Orten, die bei der Entstehung von *La Contrescarpe* eine wichtige Rolle spielen; entscheidend sind vielmehr die Bezüge zwischen diesen Orten – Paris, die Schweiz, Berlin, Krakau –, die das Gedicht, implizit oder explizit, auch selbst zum Thema macht.

### *Celans erster Genf-Aufenthalt 1956*

Möglicherweise war es die Autorin und Übersetzerin Edith Aron, die Celan über Umwege zu einer temporären Stelle als technischer Übersetzer beim Bureau International du Travail in Genf verholfen hat.[6] Ende Dezember 1955 bestätigt Celan seine zukünftige Anstellung am BIT:

> 29 bis rue de Montevideo
>
> Paris, le 27 décembre 1955
>
> Monsieur,
>
> Je vous remercie de votre aimable lettre du 23 décembre qui m'a causé un vif plaisir. Je suis très heureux de pouvoir occuper un poste de traducteur au Bureau International du Travail.
>
> Je serai à Genève le 2 janvier et me permettrai de me présenter à votre bureau dans le courant de l'après-midi.
>
> Excusez-moi, je vous prie, de ne vous signaler qu'aujourd'hui que Paul Celan est mon nom d'écrivain.

6 In Edith Arons *Erinnerungen an Paul Celan und Gisèle Celan-Lestrange* heißt es: „Zu einem anderen Zeitpunkt [wohl Mitte der 1950er Jahre, A.S.] suchte ich Arbeit in Genf bei der NATO oder dem BIT (Bureau International du Travail). Man stellte mich einer Dame vor, die Lydia Kerr hieß und äußerst sympathisch war. Sie war irgendwie russischer Abstammung, doch mit einem Engländer verheiratet gewesen. Damals war sie schon Witwe. Sie hatte selbst einen Band mit Gedichten drucken lassen. Zurück in Paris, habe ich Celan von Lydia Kerr erzählt, und sie hat dann Celan Arbeit besorgt, da er ja auch russisch sprach." (in: Rychlo 2020: 167) In der Personalakte des BIT wird Celan offiziell als Übersetzer aus dem Französischen, Englischen und Russischen ins Deutsche geführt. Ob Celan für das BIT auch Übersetzungen aus dem Französischen und Russischen angefertigt hat, ließ sich bislang nicht eruieren; die einzige Übersetzung, die ihm bislang eindeutig zugeordnet werden konnte (und auf die ich im Folgenden eingehe), ist aus dem Englischen.

Veuillez accepter, Monsieur, l'expression de mes sentiments très distingués.

Paul Antschel-Celan

(P/File no. 7608, Paul Antschel-Celan; Archives Historiques BIT, Genève.)

Celan wird vom 3. Januar bis zum 30. April 1956 für die Abteilung *Édition et traduction* tätig sein; in dieser Zeit lebt er zusammen mit Gisèle und dem gemeinsamen Sohn Eric in einer möblierten Wohnung in Genf (PC/GCL, Correspondance II, 2001: 502). Auf den ersten Seiten seiner Personalakte finden sich neben den üblichen Angaben zu Wohnort und Alter auch eine Selbsteinschätzung seiner Sprachkenntnisse sowie Informationen zu seinen Gedichtbänden und seinen literarischen Übersetzungen.

Für Celan erweist sich sein erster Genf-Aufenthalt als psychisch belastend und literarisch wenig produktiv. Gegenüber Freunden bringt er seine

F. 40
VII. 52

INSTUCTIONS : Veuillez répondre d'une manière claire et précise à chaque question. Remplissez la formule à la machine à écrire ou en lettres d'imprimerie, à l'encre. Lisez attentivement et suivez toutes les instructions. Si vous n'avez pas assez de place pour tout écrire, ajoutez des feuilles supplémentaires du même format.

INTERNATIONAL LABOUR OFFICE
BUREAU
INTERNATIONAL DU TRAVAIL

**Notice Personnelle**

N'ÉCRIVEZ RIEN DANS CETTE CASE

1. Nom de famille: ANTSCHEL-CELAN — Prénom usuel: Paul — Second prénom: — Nom de jeune fille s'il y a lieu:

2. Adresse pour la correspondance: 29 bis rue de Montevideo, Paris 16e [corrigé à la main: 78 rue de Longchamp, PARIS] — Nº de téléphone: Trocadéro 36-49

3. (A) Où résidez-vous actuellement? (Spécifiez la ville, la province ou l'Etat et le pays): Paris — (B) Depuis combien de temps? depuis 1948

4. (A) Lieu de naissance: Cernauti, Roumanie — (B) Date de naissance: 23. XI. 1920 — (C) Nationalité à la naissance: roumaine — (D) Nationalité actuelle: française

5. Sexe (Marquez d'une croix X le carré correspondant) Masculin ☒ Féminin ☐

6. Etat-civil (Marquez d'une croix X le carré correspondant) Célibataire ☐ Marié (e) ☒ Veuf (ve) ☐ Divorcé (e) ☐ Séparé (e) ☐

7. Avez-vous des personnes à votre charge? Oui ☐ Non ☐ Si oui, donnez les renseignements suivants :

| Nom | Age | Degré de parenté | Nom | Age | Degré de parenté |
|---|---|---|---|---|---|
| Gisèle Antschel-Celan, née de Lestrange | 28 | épouse | | | |
| Eric " " | 7 mois | fils | | | |

8. Y a-t-il des membres de votre famille ou des personnes ayant avec vous des liens de parenté qui sont employés dans une organisation internationale? Oui ☐ Non ☒ Si oui, donnez les renseignements suivants :

| (A) Nom | (B) Degré de parenté | (C) Organisation internationale |
|---|---|---|
| | | |

9. CONNAISSANCE DES LANGUES
(Indiquez la langue maternelle en premier lieu)

| | POUR LIRE | | | POUR ECRIRE | | | POUR PARLER | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | Très bien | Bien | Passable | Très bien | Bien | Passable | Très bien | Bien | Passable |
| | allemand | anglais | | | allemand | anglais | | allemand | anglais |
| | français | russe | | | français | russe | | français | russe |
| | | roumain | | | | roumain | | | roumain |

10. Pour les employés de bureau seulement
(A) Indiquez votre vitesse (nombre de mots à la minute)

| | Anglais | Français | Autres langues | |
|---|---|---|---|---|
| Dactylographie | | | | |
| Sténographie | | | | |

(B) Quelles spécialités avez-vous et quel matériel de bureau (machines à calculer etc.) savez-vous utiliser?

**Abb. 1:** Paul Celans Personalakte vom Bureau International du Travail, Seite 1. P/File no. 7608, Paul Antschel-Celan; Archives Historiques BIT, Genève.

| Marquez d'une croix la case qui convient | Oui | Non | |
|---|---|---|---|
| 11. (A) Accepteriez-vous un poste n'importe où ? | | | (B) Si non, marquez d'une croix X les carrés correspondant à celles des villes suivantes où vous ne voudriez pas travailler : Genève ☐ Paris ☐ Washington ☐ Montréal ☒ New-York ☐ |
| 12. (A) Etes-vous disposé (e) à accepter un poste qui vous amènerait à voyager ? | x | | (B) Si oui, indiquez si vous accepteriez de voyager : Parfois ☒ Fréquemment ☐ Constamment ☐ |
| 13. (A) Accepteriez-vous un engagement de courte durée ? | x | | (B) Si oui, indiquez pour combien de temps : de 1 à 3 mois ☒ de 3 à 6 mois ☒ de 6 à 12 mois ☐ |
| 14. (A) Avez-vous déjà sollicité un poste dans une organisation internationale ? | | x | (B) Si oui, donner les précisions suivantes : Organisation / Date |

15. INSTRUCTION : Donnez des détails complets en employant la case ci-dessous dans la mesure où elle s'y prête.
(A) Etablissements d'enseignement supérieur :

| Nom et lieu | Années d'études de | à | Diplômes et distinctions universitaires | Matières principales |
|---|---|---|---|---|
| Université de Paris | | | licence-ès-lettres | linguistique générale philologie et littérature allemandes |

(B) Enseignement reçu depuis l'âge de 14 ans : (par exemple, enseignement secondaire, enseignement technique ou apprentissage)

| Nom et lieu | Catégorie | Années d'études de | à | Certificats ou diplômes obtenus |
|---|---|---|---|---|
| Cernauti, Roumanie | enseignement secondaire (lycée) | | 1938 | baccalauréat |

16. Enumérez les associations professionnelles dont vous avez fait partie, ainsi que votre activité civique, publique ou internationale

17. Indiquez les ouvrages importants que vous avez publiés (n'annexez aucun document)
Der Sand aus den Urnen (Poèmes), Vienne 1948, A. Sexl Verlag
Mohn und Gedächtnis –, Stuttgart 1953, Deutsche Verlags-Anstalt
Von Schwelle zu Schwelle –, " 1955, " "
traductions en allemand de différents ouvrages français (éditions Rowohlt, [illegible], S. Fischer, [illegible], etc)
traductions en allemand de différents textes littéraires anglais pour la revue "Perspektiven" (S. Fischer)

**Abb. 2:** Paul Celans Personalakte vom Bureau International du Travail, Seite 2. P/File no. 7608, Paul Antschel-Celan; Archives Historiques BIT, Genève.

Geringschätzung des technischen Übersetzens zum Ausdruck, wie in diesem Brief an Rolf Schroers vom 18. März 1956:

> Mein lieber Rolf,
>
> ich bin, wie Du siehst, tatsächlich in Genf, seit Anfang dieses Jahres, als Übersetzer beim Internationalen Arbeitsamt, zu klingendem Behufe also . . .
>
> Ich bin nicht glücklich hier, Rolf, aber ich bringe jeden Monat Geld ins Haus, eine recht ansehnliche Summe – von der, wie Du Dir vorstellen kannst, nicht viel übrigbleibt.
>
> Ich übersetze Berichte über die Frage der Arbeitszeitverkürzung, Geschäftsordnungen, Satzungen, Übereinkommen, Empfehlungen und dergleichen mehr. Und lese keine Zeile und schreibe keine Zeile. Aber ich brauche Dir wohl nicht erst zu sagen, daß ich all das nicht für bloßen Zufall halte. [. . .]
>
> Nun kommst Du also nach Frankreich – und ich bin in dieser trostlosen Stadt, wohlbestallt und der besten aller guten Sachen dienend.
>
> Ursprünglich sollte ich nur drei Monate bleiben, aber nun zieht sich das Wohlleben in die Länge, bis Anfang Juni vermutlich, der Mammon lockt mit vielen Schweizerfränkli, ich kann, ich darf nicht widerstehn. [. . .]
>
> (Celan 2011: 91)

Noch pejorativer, ja geradezu sarkastisch äußert sich Celan einen Tag später, am 19. März 1956, gegenüber der in Baden-Baden lebenden Verlegerin Ruth Klein:

> Seien Sie mir, bitte, nicht allzu böse, weil ich so lange nichts von mir hören ließ: nicht an Dankbarkeit fehlte es, nur an Worten. Mit meiner Genfer Adresse hat es, wie Sie sehen, seine Richtigkeit – leider. Ich lebe seit Anfang des Jahres hier, als Übersetzer beim Internationalen Arbeitsamt, mit anderen Worten: im Herzen des Dichterischen [. . .] (Celan 1956)

Vonseiten des BIT wird Celans Arbeit hingegen hoch geschätzt, wie sein auf den 24. April 1956 datiertes Arbeitszeugnis belegt, verfasst vom Leiter der Übersetzungsabteilung, Jean Demonsant:

> M. Antschel, qui est connu comme écrivain sous le pseudonyme de Paul Celan, a fourni pendant toute la durée de son contrat un travail remarquable du point de vue tant de la qualité que de la quantité. Possédant une vaste culture et des connaissances linguistiques solides et étendues, M. Antschel-Celan s'est acquitté brillamment des tâches variées de traduction, de révision ou d'édition qui lui ont été confiées. Apportant un soin scrupuleux à la préparation comme à la révision de ses textes, doué au plus haut degré du sens de la nuance, écrivant un allemand très pur et maniant la langue française avec une aisance égale, il a

> aussi une excellente connaissance de l’anglais. Il peut se charger en outre de la traduction de textes russes. / Il convient d’ajouter que M. Antschel-Celan s’est toujours montré ponctuel et discipliné dans le service. Par son esprit d’équipe, son affabilité et sa parfaite courtoisie, il a su, pendant son trop bref séjour au B.I.T, conquérir la sympathie de ses chefs et de tous ses collègues et son départ volontaire est unanimement regretté. (PC/GCL, Correspondance II, 2001 : 502)

Demonsant betont nicht nur Celans Einsatz und Sorgfalt beim Übersetzen, sondern hebt insbesondere seine vorbildliche Arbeitseinstellung und seine Beflissenheit hervor. Das überlieferte Celan-Bild erfährt dadurch eine wichtige Nuancierung: Offenbar war Celan nicht nur der anspruchsvolle Intellektuelle und in sich gekehrte Dichter, sondern auch ein pflichtbewusster Mitarbeiter, der seinen Arbeitsaufträgen mit großer Ernsthaftigkeit nachging.

### *Celans zweiter Genf-Aufenthalt 1962*

Ungeachtet der Wertschätzung seines Vorgesetzten hat Celan seine erste Phase am Bureau International du Travail als problematisch empfunden, weil ihn die Übersetzungstätigkeit vom Schreiben abgehalten hat. Dies ändert sich mit seiner zweiten Anstellung am BIT, die vom 26. September bis zum 26. Oktober 1962 dauert. Dieses Mal kommt Celan allein in die Schweiz. Die bereits seit mehreren Jahren andauernde Goll-Affäre verfolgt ihn bis nach Genf, wo er bei der Lektüre deutscher Tageszeitungen auf Feuilletonisten wie Günter Blöcker stößt. In einem Brief an seine Frau Gisèle vom 30. September heißt es dazu:

> Sonntagsausgaben, die Feuilletonseiten voll mit „Freunden“. . . Das alles ist mir wirklich auf den Fersen, das läßt mich nicht mehr los. [. . .] Du siehst, ich bin ganz unten. Zum Glück bin ich morgen im Büro. Bis jetzt habe ich nichts anderes getan, als die „Bestimmungen“ und die Wörterbücher durchzusehen, doch seit Freitag abend liegt ein hundertseitiges Dokument in englischer Sprache auf meinem Tisch, das mit der Einrichtung von Fischerbooten zu tun hat, der Übersetzungsrhythmus liegt bei zehn Schreibmaschinenseiten pro Tag – die einem Stenographen diktiert werden müssen – und ich bin erst auf der vierten Seite, die Wörter kommen mir einfach nicht, ich habe die ganze „Language“ vergessen, aber dieses Dokument *muß* übersetzt werden, und ich bin fast glücklich bei dem Gedanken, daß ich mich morgen daran machen kann. (PC/GCL 2001: 145, Übersetzung von Eugen Helmlé)

Offenbar empfindet Celan die anstehende Übersetzungsarbeit als eine willkommene Ablenkung, auch wenn ihn der Texttransfer aus der englischen Sprache anfangs noch herausfordert: „die Wörter kommen mir einfach nicht, ich habe die ganze ‚Language‘ vergessen“. Clément Fradin (2018: 239) spricht

in diesem Zusammenhang von einer „absence de spontanéité“, von einer fehlenden Spontaneität im Umgang mit dem englischen Fachvokabular, die Celan bei sich feststellt – was bei der Spezifik des Themas nicht verwundert. Doch in dem Maße, in dem sich Celan dem umfangreichen Fischerei-Dokument widmet, „kommen“ die Worte – auch dichterisch, wie noch zu zeigen sein wird.

Im Archiv des Bureau International du Travail sind sowohl der erwähnte englischsprachige Bericht über die Einrichtung von Fischerbooten als auch Celans Übersetzung erhalten: Das Original trägt den Titel *Accomodation on Board Fishing Vessels*, die deutsche Fassung heißt *Quartierräume an Bord von Fischereifahrzeugen*. Das erste Kapitel widmet sich den Bestimmungen einzelner Länder zur Unterbringung der Fischer auf den Booten, im Speziellen geht es um die Funktion der Schotten, die Wohn- und Arbeitsbereiche wasserdicht voneinander abtrennen:

> in Belgium, a decree provides that crew accommodation must be separated from all other quarters by decks and watertight, properly caulked bulkheads, and certain specific requirements are set out in respect to ventilation, toilets, health measures and fresh water tanks. (CCF/1/1, Committee on Conditions of Work in the Fishing Industry; Report I; ILO Geneva, 1962: 5)

Im Deutschen lautet die Passage:

> So müssen nach einem belgischen Erlass die Quartierräume der Besatzung von allen anderen Schiffsteilen durch Decks sowie durch wasserdichte, entsprechend kalfaterte Schotten getrennt sein; ebenso werden auch gewisse spezifische Erfordernisse in bezug auf Lüftung, Aborte, sanitäre Massnahmen und Süsswassertanks hervorgehoben. (CCF/1/1, Ausschuss für die Arbeitsbedingungen in der Fischerei, Bericht I, Internationales Arbeitsamt Genf, 1962: 7)

Offenbar handelt es sich um ein technisches Regelwerk, um einen gänzlich unpoetischen Text also. Doch gerade dieser hinterlässt Spuren in Celans Gedicht *La Contrescarpe* (Celan 2018: 164 f.), das er am 29. September 1962 während eines Ausflugs nach Nyon und Saint-Cergue im Kanton Waadt zu schreiben beginnt, und an dem er bis März 1963 arbeiten wird (vgl. Wiedemann in Celan 2018: 833):

> Dachschiefer Helling, – auf Tauben-
> kiel gelegt ist, was schwimmt. Durch die Schotten
> blutet die Botschaft, Verjährtes
> geht jung über Bord: (V. 25–28)

Helling, Kiel, Schotten, über Bord gehen: Das Motivfeld der Schifffahrt prägt die gesamte sechste Strophe. Der Helling, „schief wie ein Dach“, bezeichnet

die Holzschräge, über die neugebaute Schiffe vom Stapel gelassen werden. In den Folgeversen (auf die ich später näher eingehe) differenziert sich das Schiffsmotiv weiter aus: „auf Tauben- / Kiel gelegt ist, was schwimmt." Und dann: „Durch die Schotten / blutet die Botschaft."

Celan überführt das Motiv der „Schotten" aus einem technischen in einen literarischen Kontext und integriert das fachspezifische Wortmaterial in sein Gedicht. Auffällig ist der Perspektivwechsel hinsichtlich der Funktion der Schotten. Während der Bericht auf die Sicherheit der Fischer abzielt, die von der Dichte der Schotten abhängt, entwirft *La Contrescarpe* ein entgegengesetztes Szenario: Die Schotten sind undicht, aus dem Maschinenraum des Gedichts fließt die poetische „Botschaft" wie Blut aus einer offenen Wunde (vgl. Therstappen 2017: 91). Das Schiff wird, als Träger einer Botschaft, zur poetologischen Chiffre.

Dass *La Contrescarpe* „Wortschatzanteile aus [Celans] nautischen Übersetzungen" enthält, hat Barbara Wiedemann (Celan 2019: 1117) bereits hervorgehoben. In diesem Zusammenhang verweist sie an anderer Stelle auch auf ein Notizheft der Genfer Zeit, in dem Celan neben dem Begriff „Schotten" auch die Wendung „auf Kiel gelegt werden" (Celan 2018: 835, vgl. auch Fradin 2018: 239) festgehalten hat.[7] Diese Formulierung findet sich am Ende des Fischereiberichts:

> Application to Existing Ships
>
> Article 18
>
> Subject to the provisions of paragraphs 2, 3 and 4 of this Article, this Convention applies to ships and keels of which are laid down subsequent to the coming into force of the Convention for the territory of registration.
>
> (CCF/1/1, Committee on Conditions of Work in the Fishing Industry; Report I; ILO Geneva, 1962: 68)

> Anwendung auf schon bestehende Schiffe
>
> Artikel 18
>
> Vorbehaltlich der Bestimmungen der Absätze 2, 3 und 4 dieses Artikels gilt dieses Übereinkommen für die Schiffe, die nach Inkrafttreten des Übereinkommens für das Eintragungsgebiet auf Kiel gelegt werden.

7 Barbara Wiedemann (in Celan 2018: 835) betont zudem, dass Celan schon früher Interesse an nautischem Fachvokabular gezeigt hat, z.B. im Entwurf des Gedichts *Hafengesang* aus dem Jahr 1954, in dem der Begriff „Helling" vorkommt.

(CCF/1/1, Ausschuss für die Arbeitsbedingungen in der Fischerei, Bericht I, Internationales Arbeitsamt Genf, 1962: 78)

Celans poetische Anverwandlung des Fachausdrucks „auf Kiel gelegt werden“ lässt sich anhand der Vorstufen von *La Contrescarpe* nachvollziehen. In den ersten Fassungen von Ende September wird er wortwörtlich wiedergegeben, allerdings verfremdet durch einen Zeilensprung:

Dachschiefer Helling – auf Kiel
gelegt ist, was schwamm.

(Celan 2001: 277)

In der finalen Fassung unterlegt Celan dem Fundstück „auf Kiel gelegt“ dann eine poetologische Dimension, wenn es heißt:

Dachschiefer Helling, – auf Tauben-
kiel gelegt ist, was schwimmt.

(Celan 2018: 165)

Celans Kompositum „Tauben-/ kiel“ blendet Schiffs- und Federkiel in eins; Schiffsrumpf, Taubenfeder und Schreibinstrument sind nicht mehr voneinander zu trennen, wie Winkler (1997: 335) und Krings (2007: 227 f.) betont haben. Der Zeilensprung hebt die polysemische Struktur des zusammengesetzten Wortes zusätzlich hervor. Der Schiffskörper wird so zum Textkörper, durchlässig für „Botschaften“, die durch offene Schotten hindurchfließen.

Eine zweite Änderung betrifft das Tempus: Celan ersetzt die Imperfekt-Form „schwamm“ durch das präsentische „schwimmt“ und intensiviert dadurch das utopische Potential seiner Verse: Das auf Kiel gelegte, noch im Bau befindliche Schiff schwimmt bereits. Poetologisch ließe sich der Vers so lesen: Das, was auf den „Tauben-/kiel“, also auf die Spitze der Schreibfeder gelegt ist, das noch zu schreibende Wort oder Gedicht, schwimmt bereits. Es ist unterwegs wie die Brieftaube, die in der fünften Strophe aufgerufen wird:

Scherte die Brieftaube aus, war ihr Ring
zu entziffern? (All das
Gewölk um sie her – es war lesbar). Litt es
der Schwarm? Und verstand,
und flog wie sie fortblieb? (V. 20–24)

Das Motiv der Brieftaube, die Jean-Marie Winkler (1997: 335) als „mögliche Selbstdarstellung des Dichters“ sieht, zeigt wiederum Parallelen zu dem von Ossip Mandelstam geprägten Begriff der „Flaschenpost“, mit dem Celan

(1988: 39) in seiner Bremer Rede von 1958 die Verfasstheit von Gedichten beschreibt, aber auch zum Schiff selbst. Brieftaube, Flaschenpost und Schiff – alle drei sind Überbringer von Botschaften, die sich an ein Du richten; ihre Wege, durch die Luft oder über Wasser, sind gefährdet, die Ankunft der Nachricht entsprechend unsicher.

Celans Spiel mit der Polysemie von Schiffs- und Federkiel ist aber weit mehr als die poetische Anverwandlung eines nautischen Begriffs, wie bereits Clément Fradin (2018: 239 f.) aufgezeigt hat. Es ist eine Art Selbstzitat aus seiner Übersetzung von Rimbauds *Bateau ivre*, die 1958 unter dem Titel *Das trunkene Schiff* entstanden ist. Gegen Ende des Gedichts spricht das Schiffs-Ich:

> *O que ma quille éclate ! O que j'aille à la mer !* (V. 92)

Celan überträgt:

> *O du mein Kiel, zersplittre! Und über mir sei, Meer!*
> (Celan 2000: 109 f.)

Während der französische Begriff ‚quille‘ eindeutig den Schiffskiel bezeichnet (der Federkiel hieße ‚plume‘), ruft Celans Vers beide Bedeutungen gleichzeitig auf. Florence Pennone-Autze (2007: 224) hat im Detail nachgezeichnet, wie Celan das Bedeutungsspektrum von Rimbauds Vers durch seine „doppeldeutige Wortwahl“ erweitert und dadurch „die ‚Schiffsidentität‘ des Ich [relativiert]“. In Celans Fassung überlagern sich demnach zwei Stimmen: die des Schiffs-Ich, das seinen eigenen Untergang heraufbeschwört, und die des Dichter-Ich, das sein Schreibinstrument, den Federkiel, der Zerstörung anheimgibt.

Dem Zersplittern des Kiels in seiner Rimbaud-Übersetzung, das die Gefährdung des Schreibprozesses ins Bild fasst, stellt Celan in *La Contrescarpe* mit dem Taubenkiel den Beginn eines Schreibakts gegenüber, die utopisch anmutende Bewegung des Gedichts, das schwimmend unterwegs ist.

Celan verdichtet den Schreibakt im Vexierbild von Schiffs- und Taubenkiel – als ob die Übersetzung des Fischereiberichts die Erinnerung an seine eigene Rimbaud-Übersetzung wachgerufen hätte.

Was sich hier auf engstem Raum ausdrückt, spiegelt die Gesamtbewegung von *La Contrescarpe* im Großen wider: von der „Atemmünze“ in der ersten Strophe bis zum „Kristall“ in der letzten:

> Brich dir die Atemmünze heraus
> Aus der Luft um dich und den Baum: (V. 1 f.)
> [. . .]

> Doch wieder
> da, wo du hinmußt, der eine
> genaue
> Kristall. (V. 48–51)

Die „Atemmünze“ lässt sich mit Winkler (1997: 333) als Gegenbild zum Charonspfennig deuten und Celans Gedicht als eine „Reise vom – metaphorischen – Totsein ins Leben“. Diese Reise blendet Gegenwärtiges, Vergangenes und „Verjährtes“ in eins: von der titelgebenden Place de la Contrescarpe mit den Paulownien in der Nähe von Celans Pariser Wohnung hin zur Erinnerung an seine erste Parisreise 1938, die er in der Reichspogromnacht am 9. November von Berlin aus antritt. Hinzu kommen die intertextuellen Bezüge: zu Rilke (vgl. Neumann 1968: 9) genauso wie zu den aktuellen Sonntagszeitungen und damit zur Goll-Affäre.

Das hochkomplexe Bezugssystem von *La Contrescarpe* entspringt einem geographisch-ästhetischen Raum zwischen Frankreich und Deutschland. Er lässt sich in der poetischen Sprechbewegung und in der Genese des Gedichts nachvollziehen: Von der Westschweiz aus blickt Celan nach Paris, nach Berlin und Krakau und damit zurück in die jüngste deutsche Geschichte, die auch seine eigene ist und die es schreibend zu bewältigen gilt.

So öffnen sich die Schotten zwischen Orten und Lebenszeiten, Trennendes wird aufgehoben. Aus Fachsprache wird Gedichtsprache – eine Tendenz, die sich in Celans Werk in den kommenden Jahren weiter intensivieren wird. Damit steht *La Contrescarpe* beispielhaft für Celans Praxis als Lyriker und Übersetzer, als Literatur- *und* Fachübersetzer. Die noch 1956 empfundene Unvereinbarkeit dieser Bereiche weicht dem Prinzip der Osmose.

„Celan weltweit“ heißt auch dies: Celans Poesie als eine Poesie lesen, die ‚unterwegs‘ ist, die zwischen Orten, Ländern und Sprachen entsteht und unterschiedlichste Einflüsse aufnimmt. Um Celans Selbstverständnis gerecht zu werden, müssen einige vielleicht vorschnell gezogene Trennlinien hinterfragt werden: zwischen dichterischer Existenz und bürgerlichem Habitus, zwischen literarischem und technischem Übersetzen, zwischen Poesie und Broterwerb.

Laut Personalakte hat das Bureau International du Travail Ende März 1969 erneut Kontakt zu Celan aufgenommen. Mit Blick auf seine Verpflichtungen als Deutschlektor an der École Normale Supérieure in Paris hat er das Angebot einer erneuten Anstellung abgelehnt, eine spätere Beschäftigung aber nicht ausgeschlossen.

## *Literaturverzeichnis*

Celan 1956. Paul Celan an Ruth Klein, Brief vom 19.3.1956. Onlinequelle: https://kotte-autographs.com/de/autograph/celan-paul/ (Letzter Zugriff am 3. Juli 2021).

Celan 1988. Paul Celan: Der Meridian und andere Prosa. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Celan 2000. Paul Celan: Übertragungen 1. Zweisprachig (= Gesammelte Werke in sieben Bänden, Vierter Band. Übertragungen aus dem Französischen). Herausgegeben von Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rolf Bücher. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Celan 2001. Paul Celan: Die Niemandsrose. Historisch-kritische Ausgabe, 6. Band, 2. Teil. Apparat. Herausgegeben von Axel Gellhaus. Unter Mitarbeit von Holger Gehle und Andreas Lohr in Verbindung mit Rolf Bücher. Berlin: Suhrkamp.

Celan/Celan-Lestrange 2001a. Paul Celan et Gisèle Celan-Lestrange, Correspondance I/ Lettres, éditée et commentée par Bertrand Badiou avec le concours d’Éric Celan, Paris: Seuil.

Celan/Celan-Lestrange 2001b. Paul Celan et Gisèle Celan-Lestrange : Correspondance II/Commentaires et illustrations, éditée et commentée par Bertrand Badiou avec le concours d’Éric Celan, Paris: Seuil.

Celan/Celan-Lestrange 2001c. Paul Celan/Gisèle Celan-Lestrange: Briefwechsel. Mit einer Auswahl von Briefen Paul Celans an seinen Sohn Eric. Aus dem Französischen von Eugen Helmlé. Herausgegeben und kommentiert von Bertrand Badiou in Verbindung mit Eric Celan. Anmerkungen übersetzt und für die deutsche Ausgabe eingerichtet von Barbara Wiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Celan 2011. = Paul Celan, Heinrich Böll, Paul Schallück, Rolf Schroers: Briefwechsel mit den rheinischen Freunden. Mit einzelnen Briefen von Gisèle Celan-Lestrange, Ilse Schallück und Ilse Schroers. Herausgegeben und kommentiert von Barbara Wiedemann. Berlin: Suhrkamp.

Celan 2018. Paul Celan: Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe in einem Band. Mit den zugehörigen Radierungen von Gisèle Celan-Lestrange. Herausgegeben und kommentiert von Barbara Wiedemann. Berlin: Suhrkamp.

Celan 2019. Paul Celan: „*etwas ganz und gar Persönliches*“. Briefe 1934–1970. Ausgewählt, herausgegeben und kommentiert von Barbara Wiedemann, Berlin: Suhrkamp.

Corbea-Hoisie 2011. Andrei Corbea-Hoisie: Nachträgliches zum Komplex Paul Celan – Alfred Margul Sperber – Wien. Zwei neu entdeckte Briefe im österreichischen Literaturarchiv. Études germaniques, 2011/1, no. 261, 153–167.

Emmerich 2020. Wolfgang Emmerich: Nahe Fremde. Paul Celan und die Deutschen. Göttingen: Wallstein.

Fradin 2018. Clément Fradin: Des lectures aux poèmes: étude sur la bibliothèque de Paul Celan en 1967. Onlinequelle: http://archive.bu.univ-nantes.fr/pollux/show.action?id=ce795974-4412-455d-b0d6-82dadd64c14c (Letzter Zugriff am 29. Dezember 2021)

Krings 2007. Marcel Krings: Arche Noah auf dem Blutmeer. Paul Celans Paris-Gedicht La Contrescarpe. In: Deutsch-französische Literaturbeziehungen.

Stationen und Aspekte dichterischer Nachbarschaft vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Mit einem Geleitwort von Bernhard Böschenstein. Herausgegeben von Marcel Krings und Roman Luckscheiter. Würzburg: Könighausen & Neumann: 213–238.

Neumann 1968. Peter Horst Neumann: Zur Lyrik Paul Celans. Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen.

Pennone-Autze 2007. Florence Pennone-Autze: Paul Celans Übersetzungspoetik. Entwicklungslinien in seinen Übertragungen französischer Lyrik. Berlin: Max Niemeyer Verlag.

Rychlo 2020. Petro Rychlo (Hrsg.): Mit den Augen von Zeitgenossen. Erinnerungen an Paul Celan. Berlin: Suhrkamp.

Therstappen 2017. Jorg Therstappen: La Contrescarpe. In: Albrecht Rieder und Jorg Therstappen: „Opferstatt meiner Hände“. Die Paris-Gedichte Paul Celans. Würzburg: Königshausen & Neumann: 83–94.

Weber 2009. Werner Weber: Briefwechsel des Literaturkritikers aus sechs Jahrzehnten. Herausgegeben und mit einer biographischen Einleitung versehen von Thomas Feitknecht. Vorwort von Angelika Maas. Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung.

Winkler 1997. Jean-Marie Winkler: La Contrescarpe, in: Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandsrose“. Herausgegeben von Jürgen Lehmann. Unter Mitarbeit von Christine Ivanović. Heidelberg: Universitätsverlag Winter: 331–339.

Zingg 2015. Martin Zingg: „Translationen“. Otto. F. Walter und Paul Celan – Ein kleines Kapitel Verlagsgeschichte. BoD – Books on Demand.

# Aufzeichnungen zur paradoxen Kartizität des Nicht-Kartierbaren bei Celan

Camilla Miglio (Rom)

**Abstract:** In den folgenden skizzenhaften Aufzeichnungen wird versucht, eine paradoxe ‚Kartierung der Erde' in Celans Werk nachzuzeichnen. Es geht um die Herstellung mehrdimensionaler Geographien, die – ständig zwischen Bezug und Abwesenheit von Orten und Räumen oszillierend – das Ausmaß der Tiefe miteinbeziehen. Die Disjunktionen der Zeitkarten sind keine stabilen Objekte, Bilder oder Projektionen, sondern eine Fläche, die sich in einzelnen Zeigeakten realisieren lässt. Sie speichern das Wissen und die Erinnerungen, mit denen diese Orte adressiert werden können – so dass sie ‚in die Nähe von' Texten' (Stockhammer) gebracht werden können, wobei der Leser selbst zum Vektor der Orientierung wird. Celans dynamische Kartizität eröffnet dem im eigenen ‚Heute' situierten Leser ein tektonisches Auftauchen von Erinnerungssplittern und -resten aus dem eigenen, aber auch kollektiven menschlichen ‚Abgrund Zeit' und ermöglicht zugleich eine (immer neue und subjektgebundene) Orientierung in der Gegenwart auf die Zukunft. Als Beispiele für die Produktion von Räumen, die – ausgelöst durch Celans Poetik und Poesie – neu kartiert und gestaltet werden können, werde ich zwei laufende italienische Projekte skizzieren: Erstens ein Projekt der „Kartopoietik" („Cartografie dell'immaginario"), das 2011 als Kolumne der italienischen geopolitischen Zeitschrift ‚Limes' von der Kartografin und Grafikerin Laura Canali und mir initiiert wurde; zweitens die Gestaltung öffentlicher Räume und Wände durch den bildenden Künstler Giuseppe Caccavale mit Celan'schen ‚Inschriften' (Rue Tournefort, Paris 2020; Un'evidenza fantascientifica, Celan: Assisi, Venezia, Fondazione Querini Stampalia 2021).

**Keywords:** Celan, Paradoxe Kartizität, Geopoetik, Imaginäre Kartographie, Dichtung und bildende Künste.

## *Konzept*

Ausgehend von Robert Stockhammers Buch *Kartierung der Erde*, das „Texte [erforscht], die Karten in bestimmten strukturellen oder funktionalen Hinsichten näherstehen als andere" (Stockhammer 7), möchte ich im Folgenden einer paradoxen ‚Kartierung der Erde' in Celans Schreiben nachgehen. Die Perspektive ist dabei *geopoetisch* ausgerichtet: Es geht nicht um einen metaphorischen Diskurs, sondern es handelt sich um die Produktion von mehrdimensionalen Geographien, welche – stetig zwischen Präsenz und Absenz von Orten und Räumen oszillierend – das Ausmaß der Tiefe und der Disjunktionen der Zeit miteinbeziehen. Nach Stockhammer – in dieser Hinsicht Deleuze-Guattari folgend (Deleuze-Guattari 597 ff.) – sind Karten keine stabilen

Objekte, Abbildungen oder Projektionen, sondern Agenten der Performanz; sie sind „ein Verbundsystem von virtuellen räumlichen *Indices*, eine Zeigefläche, die in einzelnen Zeigeakten realisiert werden kann". Sie „speichern" für den Leser „das Wissen, mit dem diese Orte adressiert werden können" – so, dass sie „zu Texten in die Nähe gerückt werden können" (Stockhammer 52), wobei der Leser selbst zum Vektor der Orientierung wird (De Certeau 209).

Durch Celans dynamische Kartizität präsentiert sich dem/r im eigenen ‚Heute' situierten Leser/in ein tektonisches Auftauchen von Erinnerungssplitter und Resten aus dem eigenen, aber auch aus dem kollektiven menschlichen „Abgrund Zeit" (Olschner), und ermöglicht gleichzeitig eine (immer neu und Subjekt-gebundene) Orientierung in der Gegenwart, in Richtung Zukunft. Diese Geographie und Geodäsie, diese Kartizität meine ich auch immer als menschengebunden. In einer Zeit und einem Raum, wie Olschner schreibt, „wo Celan ‚Herzzeit' und ‚Weltzeit' miteinander verquickt werden" (Olschner 164). Zurecht zitiert Olschner die Notate aus Celans Tagebüchern, wonach „[. . .] beides, Weltzeit und Herzzeit in ihrer Verklammerung, das hörbare und das unhörbare Ticken der Uhren [. . .] die Polarität von Gestirn und Pupille, Schweigendem und Sprechendem" im Gedicht ihren Ort finden (Olschner 164).

Als Beispiele für die Produktion von Räumen die – ausgehend von Celan – neu kartierbar und gestaltbar werden können, werde ich hier zwei zur Zeit laufende italienische Projekte skizzieren: erstens ein „kartopoietisches" Projekt (*Cartografie dell'immaginario*),[1] das in der Zeitschrift *Limes* 2011 von der Kartographin und graphischen Künstlerin Laura Canali und mir initiiert wurde; zweitens die Gestaltung öffentlicher Räume und Wände mit Celanschen „Inschriften" durch den bildenden Künstler Giuseppe Caccavale (*Rue Tournefort*, Paris 2020;[2] *Un'evidenza fantascientifica, Celan: Assisi*, Venezia, Fondazione Querini Stampalia 2021). Solche Projekte zeugen von einer differenzierten Rezeption unter italienischen Künstlern, die sich durch Celans Kartizität – die die verschwundenen, abwesenden, unmöglich zu verbindenden Räume zusammenfallen lässt – angesprochen fühlen.

## *Kartizität*

Robert Stockhammer zeigt, wie ein Medienvergleich zwischen verschiedenen Künsten in Bezug auf das Kartieren „durchaus produktiv" sein kann, „wenn

1 https://www.limesonline.com/rubrica/cartografie-dellimmaginario (abgerufen 27.04.2022).
2 https://revuedecor.fr/ciel-de-celan/ (abgerufen 27.04.2022).

es etwa strukturelle Merkmale von geographischen Karten bei der Analyse von anderen Dingen oder Prozessen aufspürt". Der Literaturwissenschaftler beschäftigt sich mit Romanen, die sich auf Karten beziehen, oder selbst eine eigene – reale oder fingierte – Kartographie entwickeln; er betrachtet auch Kinderlandkarten, um sie mit ideologischen oder psychischen, pathemischen Karten (s. „mappa psichica, o patemica" bei Cortellessa b 222, Guglielmi 19) in Zusammenhang zu bringen. Im Mittelpunkt steht für ihn die Frage nach dem Verhältnis von literarischen oder fiktiven Texten als „spezifischem Zeichenverbundsystem und spezifischer Form der Wissensverarbeitung" (Stockhammer 68).

Celans poetisches Schreiben besitzt die Dimension der Kartizität, indem es geodätisches Wissen (Ausmessung und Abbildung der Erdoberfläche und der Orientierung der Erdkugel im Weltraum) und geologischen Einblick (Erkundung der Stratigraphie der Erd-Oberfläche und Tiefe) auch geopoetisch verarbeitet, so dass in ihm Nicht-Menschliches, Anorganisches und Menschliches, Organisch-Kreatürliches in deren Rekonfiguration und Anschauung auf paradoxe Weise zusammenkommen. Es verweist auf eine Reihe von Gesten und Bewegungen, die sich kartographisch (in diesem Zusammenhang auch stereoskopisch) verbinden lassen, und zugleich als lokal-individuell erfasst werden können: „Die Karte verknüpft graphische Gesten mit Bewegungen in einem Gelände" (Stockhammer 13). Tatsächlich können Celans Texte wohl selbst als Gelände gelesen werden. Dies hat sehr früh ein kongenialer Autor wie Peter Waterhouse erkannt, indem er den Lese-Akt von Celans Gedichte als Eingang und Durchgang in ein Genesis-Gelände dargestellt hat.

> Wer spricht in dem Gedicht „Matière de Bretagne"? Ich glaube, es ist die Landschaft, die spricht. Aber ist keine vis-à-vis, sondern eine reimende, eine hochzeitliche und kontinuierliche, eine, in welcher nichts verloren geht (Waterhouse 12).

Die Kartierung dieser Landschaft geschieht in der Unsichtbarkeit, im Bereich des Hörbaren und Klingenden und Sprechenden. Und trotzdem ist dieser scheinbar nicht-kartierbare Raum als Landschaft beschreibbar und gangbar.

Nicht von ungefähr bildet das Cover des Buches von Stockhammer eine Illustration von Henry Holiday zu Lewis Carroll, *The Hunting of the Snark* (1876). George Perec bezieht sich in *Espèces d'espaces*[3] genau auf dieselbe Illustration, um das ‚Nicht-Kartierbare' zu visualisieren. Gerade diese Art

3 „L'espace de notre vie n'est ni continu, ni infini, ni homogène, ni isotrope. Mais sait-on précisément où il se brise, où il se courbe, où il se déconnecte et où il se rassemble?" (Perec 10).

von nicht-kartierbaren Räumen soll jedoch die Poesie – in ihrer paradoxen Kartizität des Abwesenden – nachzeichnen.




**Abb. 1:** Buchcover von Robert Stockhammer. Kartierung der Erde. Copyright Fink Verlag.

*Geodäsie und Geologie*

In der Mathematik verwendet man den Begriff *geodätisch* für die theoretisch kürzeste Verbindung zwischen zwei Punkten auf gekrümmten Flächen – die geodätische Linie entspricht dem Orthodrom (wie bei Flugrouten der Flugzeuge). Die Kartizität von Celans Schreiben lässt sich auch anhand geodätisch bestimmter Bilder denken, mit denen er wichtige Teile seines poetologischen Diskurses gestaltet: die Stellen, an denen Meridiane und Tropen erwähnt werden, zählen zu den bekanntesten aus seiner Büchner-Preisrede, *Der Meridian* (GW III 187–202). Um der Dynamik seiner poetischen Recherche eine Form zu geben, nähert sich Celan durch sukzessive Annäherungen einer geodätischen Dimension, die zugleich subjektiv und geopoetisch ist. Weit entfernte Punkte (Orte, Worte, Zeiten) werden auf der durch die subjektive Zeit-Räumlichkeit ‚gekrümmten' Ebene der Poesie verbunden.

Ausgangspunkt jeder Kartographie ist die Hand des Kindes, die dem Finger und der eigenen Perspektive folgt. Von diesem Punkt aus gelangt

Stockhammer an die Nahtstelle zwischen Kartographie und Literatur. Dieselbe Kinderkartographie findet sich auch in Celans Darstellung der Annäherung an die poetologische Dimension des Meridians:

> Ich suche das alles mit wohl sehr ungenauem, weil unruhigem Finger auf der Landkarte – auf einer Kinder-Landkarte, wie ich gleich gestehen muß (GW III 202).

Celan fährt fort, indem er der Überzeugung, dass das Un-Kartographierbare doch kartografiert werden kann, Ausdruck verleiht:

> Keiner dieser Orte ist zu finden, es gibt sie nicht, aber ich weiß, wo es sie, zumal jetzt, geben müßte, und . . . ich finde etwas! Meine Damen und Herren, ich finde etwas, das mich auch ein wenig darüber hinwegtröstet, in Ihrer Gegenwart diesen unmöglichen Weg, diesen Weg des Unmöglichen gegangen zu sein. Ich finde das Verbindende und wie das Gedicht zur Begegnung Führende (GW III 202).

Geodätische Formen, Parallelen, Meridiane, Wendekreise (die in der Meridian-Rede eben mit dem ambivalenten Terminus ‚Tropen' bezeichnet werden, d.h. in dessen Valenz von geodätischen und zugleich rhetorischen Markierungen) besitzen die semiotische Qualität der Sprache.

> Ich finde etwas – wie die Sprache – Immaterielles, aber Irdisches, Terrestrisches, etwas Kreisförmiges, über die beiden Pole in sich selbst Zurückkehrendes und dabei – heitererweise – sogar die Tropen Durchkreuzendes –: ich finde . . . einen Meridian (GW III 202).

Auch weitere Begriffe Celans, wie z.B. den „Neigungswinkel" (GW III 197) kann man mit der Geodäsie[4] und einer Auffassung der Erde als Stern (s. Wiedemann 270–74), der sich wie ein Kreisel im Universum bewegt, in Zusammenhang bringen. Der mathematische Begriff des Neigungswinkels

4 Neigungswinkel der Erdachse https://www.timeanddate.de/astronomie/neigung-erdachse (abgerufen 29.04. 2022). Von großer Bedeutung für ein tieferes Verständnis der poetologischen Relevanz des Begriffs des Neigungswinkels und seines wissenschaftlichen Ursprungs ist die Studie von Barbara Wiedemann, die sich auf Celans Lektüre wissenschaftlicher Texte sowie auf aktuelle Ereignisse im Zusammenhang mit der Entsendung von Satelliten in den Weltraum seit der Zeit des Sputniks und entsprechende Artikel in der osteuropäischen und deutschen Presse um und seit 1957 bezieht (Wiedemann 270–274). Wiedemann konzentriert sich u.a. auch auf die poetologische Relevanz von ‚Satelliten' als „Weggefährten" der Menschen auf der Erde; auf die wechselseitige Perspektive, die sich aus der Beziehung zwischen zwei Blickwinkeln ergibt: einem irdischen und einem externen, aber dennoch erdgebundenen. Eine Doppelansicht des Satelliten (von der Erde aus gesehen) und der Erde (vom Satelliten aus gesehen).

wird für die Neigung der Erdachse benützt. Die Erdachse läuft vom Nord- zum Südpol und durch die Erde hindurch, die sich ihrerseits um sie herumdreht. Mit Intervallen von 24 Stunden werden immer wieder „die Tage weiß“ (NKG 427). Durch die Neigung ergibt sich also eine Bewegung der Erde, die mit Schwankungen um ihre Achse kreist. Gerade diese Schwankungen verursachen Eiszeiten und andere klimatischen Entwicklungen, die auch für eine ständige Verschiebung der Tropen und Polarkreise sorgen. Celan kannte diese Prozesse genau, und las eifrig in Astronomie- und Geologie-Fachbücher (die man heute im Marbacher Katalog seiner Bibliothek konsultieren kann), mit wissenschaftlichem und nichtsdestoweniger poetischem Interesse.

Aus diesen Gründen denkt er, wenn er Folgendes schreibt, astronomisch und poetisch zugleich:

> Dieses Immer-noch des Gedichts kann ja wohl nur in dem Gedicht dessen zu finden sein, der nicht vergißt, daß er unter dem Neigungswinkel seines Daseins, dem Neigungswinkel seiner Kreatürlichkeit spricht (GW III 197).

„Neigungswinkel seines Daseins“: Die Poesie ist nach Celan der Ort, an dem geodätische und kartographische Evidenz für die Neigung des Daseins, der Kreatürlichkeit erzeugt werden kann. Meridiane und Parallelen besitzen die semiotische Konsistenz von Sprache, und das schöpferische Dasein eines jeden Menschen kann man sich als den Neigungswinkel vorstellen, der für die Instabilität der Erde steht, ihr Unterwegssein und Nomadentum im siderischen Raum ausdrückt. Aber gerade diese Instabilität erzeugt das Leben, die Jahreszeiten und das Klima, das auf der Erde nie gleich ist, und das wird seit den Zeiten Hesiods poetisch betrachtet und gedacht. Celans Geo- und Chronographie ist aber nicht nur astronomisch und meteorologisch, sie ist Resultat der ‚Werke und Tage‘ der des schreibenden und lesenden Subjekts. Seine Geoentwürfe sind auch Lese- und Schreibszenen. Celan erkundet das Beziehungsgeflecht zwischen irdischen und Himmelskörpern, sichtbaren und unsichtbaren Gebilden, von den Sternen über Stein, Flora und Fauna bis hin zu Atom- und sogar Quantengrößen, immer verbunden mit der historischen Erfahrung des Einzelnen (sie dienen ja auch als Archive der Zerstörung und Neubildung. S. Miglio a; Miglio b). Seine Gedichte kartieren all dies, und sie sind auch immer zerrissene Kartierungen menschlicher Erfahrung, zusammengehalten von in der Natur lesbaren Strukturen, in denen Celan die Funktionsweise von Schrift und Erinnerung erkennt.

Die Krümmung der Erdoberfläche, die man durch die Orthodrome[5] darstellt, zeichnet weitere Linien und Wege, welche entfernte Punkte auf

5 Orthodrom: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ortodroma_ITA.svg (abgerufen 27.04.2022).

verschiedenen Meridianen verbinden können. Dieses geodätische Verfahren kann man, mit poetisch durch Celan geschulten Augen, auch als poetisches Verfahren erkennen.

Auch im Bereich des Mikroskopischen, des Chemischen und Physischen, kann man solche Verbindungen der äußeren und inneren, stereoskopischen und mikroskopischen Darstellung der Erde erkennen. Solche Zusammenhänge erkennt Celan auch im poetischen Verfahren. Er ist sich dessen voll bewusst, wenn er z.B. das Raum-Gitter der Atome, aus denen die Kristalle[6] bestehen, mit seinem ‚Sprachgitter' in Beziehung setzt. Das entspricht seinen Poetik-Entwürfen zur Meridian-Rede, wo er Sprach- und Raumgitter, Sprachlandschaften und Strukturen der Erde und der Materie in Zusammenhang bringt.

Im von Celan intensiv gelesenen *Brockhaus Taschenbuch der Geologie – Die Entwicklungsgeschichte der Erde* (Thomas 38–39):

> [. . .] interessiert die Frage, in welcher Weise die kleinsten Bausteine, die Atome, Ionen oder Moleküle, im Kristall angeordnet sind, *ob sie den Raum lückenlos ausfüllen oder ob zwischen den kleinsten Bausteinen Abstände vorhanden sind* [. . .]. Diese Frage konnte erst nach der Entdeckung der Röntgenstrahlen exakt beantwortet werden; denn bei der Durchleuchtung mit Röntgenstrahlen, jetzt auch mit Elektronenstrahlen, erkennt man den inneren *Aufbau der Kristalle an Beugungserscheinungen* usw. Diese Strukturuntersuchungen erbrachten den Nachweis, daß alle Kristalle regelmäßige Anordnungen von Atomen, Ionen oder Molekülen darstellen, deren Abstände in der Größenordnung von Angströmeinheiten (= $10^{-8}$ cm) liegen, wobei in gleichen Richtungen immer gleiche Abstände auftreten. Man bezeichnet diese Anordnungen als *Raumgitter.* [. . .] es geht u.a. um die Kristallisationsdifferentiation des basaltischen Magmas oder um die Bewegungen des Grundwassers zwischen Tiefe und Erdoberfläche [meine Hervorhebungen].

Es ist nicht meine Absicht, auf die wissenschaftlichen und technischen Vorzüge dieses langen Zitats einzugehen, sondern den Aspekt zu erfassen, den Celan bei der Lektüre erfasst und in seine Poetologie übertragen haben könnte. Das entscheidende Element der Zwischenräume, in denen das Wichtigste für eine Sinnkonfiguration entsteht.

Der Begriff ‚Raumgitter' bezeichnet die Art der Anordnung der kleinsten Komponenten von Kristallen, die eine Regelmäßigkeit von minimalen

6 Kristall. Raumgitter mit Elementarzelle https://www.spektrum.de/lexikon/chemie/kristall/5104 (abgerufen 27.04. 2022).

‚Abständen', d.h. Räumen zwischen einer Komponente und einer anderen, aufgrund von Phänomenen der Beugung aufweisen.[7]

Beim Lesen des *Brockhaus Taschenbuch* interessieren Celan Passagen wie: „Intrusion des Magmas in besonderen Schichtungen". Gerade die Prozesse der metamorphischen Emersion der Materie durch verschiedene Schichtungen hindurch, die auch reversibel sein können, sind für seine geomorphologische und poetische Kartierung entscheidend. Die metamorphische Emersion findet nicht nur zwischen räumlichen Schichten, sondern zwischen verschiedenen Zeiten statt, und das geschieht auch im Text. Der Raum krümmt und faltet sich wie die Zeit, und die Beziehungen, die in einer nichtlinearen Umgebung entstehen, eröffnen die Möglichkeit, auf der Erdoberfläche, zwischen verschiedenen Schichten der Erdtiefe neue Formen zu gestalten. Celans Sprache weist oft eine vergleichbare Dynamik auf. Auch sein Schreiben ordnet Wörter, Klänge, Rhythmen und Reste von Namen und Orten in einer pathemischen Kartographie an, nach dem Modell von Strukturen, die aus dem Studium der sichtbaren und unsichtbaren Räume der Erde, der Vermessung und Kenntnis der Materie hervorgehen. Die Sprach-Materie mit ihrer Eigenart, sich sprachlich zu reorganisieren, erzeugt Karten, die verschwundenen Namen, Personen und Orten wieder einen Platz verleihen. Allerdings ohne Wiederherstellung der Integrität, sondern nur als verfolgbare Schrift in dem, was Peter Waterhouse in seinem Essay über Celan und den italienischen Dichter Andrea Zanzotto als „Genesis-Gelände" geschildert hat (Waterhouse 1998).

> Zeithöfe, durchatmet umatmet; Das Gedicht involviert die Sprache: es faltet sich; Sprachgitter – Raumgitter; Gedichte sind Wortlandschaften; Sprachräume; Man muss lernen, die Pausen, die Verzögerungen, die Höfe mitzulesen [. . .].[8]

Die Eigenart der Sprache Celans verarbeitet ein geodätisches Wissen, das die Oberfläche des Globus erfasst, und verbindet es mit einem komplexen geologischen, chemischen und physikalischen Wissen, das auch das Verhältnis von Tiefenschichten und Oberflächen erforscht. Er verbindet damit Beziehungsmuster zwischen sichtbaren Elementen – der Oberfläche und der Tiefe – und unsichtbaren Elementen der Materie, aus denen die Erde als physischer und als himmlischer Körper besteht. Zahlreiche Studien dokumentieren Celans

7 Raumgitter: Orte konstruktiver Interferenz bei Beugung an entlang der eingezeichneten Achse angeordneten Punkten: https://www.spektrum.de/lexikon/physik/raumgitter/12111 (abgerufen am 27.04. 2022).

8 TCAM 110.

wissenschaftliche Lektüren in diese Richtung.[9] Es geht nun darum, zu verstehen, wie mehrdimensional seine mentalen Kartierungen der Erde sind. Unter ‚Erde' soll die ganze materielle Konstitution der Erde verstanden werden, inklusive ihres durch Menschenhand wie auch von naturbedingten Katastrophen Beschädigt-Sein in der Zeit des Anthropozäns (Iovino-Opperman) oder darüber hinaus, in einer neuen Zeit der organischen und anorganischen *communitas.* Die Celan'sche Dichtung kann auch als sehr früher Versuch verstanden werden, schon in den 50er und 60er Jahren die „Haut" (Latour 2020)[10] der ‚Welt' selbst abzutasten und tastend zu kartieren. Es geht um eine historische und geologische Welt, die ihren Druck auf die Menschheit konkret ausübt –. Eine Welt die an uns „fingert"[11]. Wie Osip Mandel'štam schon wusste, als er Dantes *Commedia* in Analogie zu Gesteinsschichten, deren Reinheit durch artfremde Einsprengsel gestört ist, definierte, deuten die körnigen Beimengungen und Lava-Äderchen auf einen einmaligen Schub oder eine Katastrophe als den Ursprung der Formbildung hin.[12] Die Katastrophe ist historisch und zugleich geologisch zu verstehen. Die innere Konstitution des durch Einsprengsel gestörten Gesteins kann mit einem Zitat aus Celans „Mikrolithen" beschrieben werden:

> Mikrolithen sinds, Steinchen, kaum wahrnehmbar, winzige Einsprenglinge im dichten Tuff deiner Existenz – und nun versuchst du, wortarm und vielleicht schon unwiderruflich zum Schweigen verurteilt, sie zusammenzulesen zu Kristallen? Auf Nachschübe scheinst du zu warten – woher sollen die kommen, sag? (M 74).

## *Geopoetik*

Die Kategorie der Geopoetik (Italiano; Marszalek; Schellenberger-Diederich) kann eine Celan-Lektüre in ein „territoriales Wissen" – in eine „conscience

9 Vgl. Wiedemann 267–284. Zum Thema: Geologie, Naturwissenschaften und Celans Poetik s. Günther 2018; Hahn 2008; Tobias 2006; Schellenberger-Diederich 2006; Werner 1998 (besonders wichtig und grundlegend für die sukzessiven Studien); Schellenberger 1988; Lyon 1974.

10 S. auch die webseite del Ausstellung *Critical Zones* https://zkm.de/en/zkm.de/en/ausstellung/2020/05/critical-zones/bruno-latour-on-critical-zones (abgerufen 27.04.2022).

11 PC/GCL 670–671: „Welt / fingert an dir: befrag / ihre Härten," // „*De l'univers (Du monde)te tâte de ses doigts : questionne ses dureés,*". Siehe auch NKG 558.

12 Mandelstam. Osip. „Conversation about Dante". Translated by Clarence Brown and Robert Hughes. In *Selected Essays*. Ed. by Sidney Monas, Austin: University of Texas Press 1977, 3–44: 12.

géographique“ – einbetten, die der komplexen semantischen Dynamik eines poetischen Textes zugrunde liegt. Im Gedicht spielen geo-ökologische Bezüge zusammen. Das wurde, in der italienischen Literaturwissenschaft, für die Werke der italienischen Dichter Eugenio Montale (Italiano) und Andrea Zanzotto (Cortellessa a) gerade im produktiven Vergleich mit Celan erforscht.

Gedichte wie *Und mit dem Buch aus Tarussa* (NKG, 168–171) und *Es ist alles anders* (NKG, 166–167; dazu: Canali-Miglio 200–214). entfalten eine Kartizität, wobei das individuelle Gedächtnis in die referentielle Kartographie eingedrungen ist, und sie mehrdimensional transformiert. Die Kartizität Celans ist nicht nur dadurch bestimmt, dass sein Schreiben verschwundene Orte als Abwesenheit, Verwerfung, Unterbrechung, Gebräch und Abgrund in Erinnerung ruft und im Gedächtnis als Wunde einkerbt. Sein Schreiben ist präzise und bedient sich des geodätischen, geografischen, topografischen und geomorphologischen Wissens. Es wird mithin ein Modell für „ein Verbindungsdenken, das gerade diejenigen Orte und Personen zu adressieren und/oder in Erinnerung zu rufen hofft, die durch jedes, auch geographische, Muster durchzufallen drohen“ (Zanetti 115–132). Die Verortbarkeit ist gegeben und ihr wird doch auch widersprochen. So wie von den Orten nur die Namen bleiben, aber die Verortung durchaus problematisch geworden ist. Es gibt auch eine andere spezifische Kartizität, die eher als „phorisch“[13] zu bezeichnen wäre. Die Phorik wird als die performativ dynamische Bewegung der antiken *periploi* – erzählte oder erdichtete Reise ohne Ziel um die Welt herum definiert. In unserem Fall geht es um die nomadische Bewegung von Osten nach Westen und *vice versa*.

Denken wir zum Beispiel an die wohl bekannte Kinderlandkarte von Fritz Freudenheim, die tatsächlich die Flucht aus dem Osten durch eine Kinderhand als Zeugnis hinterlassen hat.[14]

In den Kinderlandkarten werden die Positionen nach der eigenen Erfahrung – also subjektiv – in einem glatten Raum ohne Apriori bestimmter Orte gekennzeichnet (Stockhammer 59–62). In der Kinderlandkarte von Celan geht man auf den Händen, also Kopfüber. Himmel und Abgrund werden vertauscht. Ein älterer Name für Landkarte wird beim Grimm-Wörterbuch als „mappe“ attestiert:

> mappe, gebrauchen einige von landcharten, weil sie wie ein viereckiges handtüchlein aussehen, so lat. mappa heiszt. Frisch 1,641. das sazu gehörige verbum mappieren, karten entwerfen, bleibt noch länger: seine mutter muszt ihm

13 Stockhammer 75: „Das semantisch-syntaktische System von zurück – und vorausweisenden Sprachzeichen, die den Zusammenhang der Sätze an der Textoberfläche sichern, kann man dann allgemein Phorik (*phoreo*: u.a. tragen) heißen“.

14 Fritz Freudenheim. Von der alten Heimat zu der neuen Heimat. Überfahrt – Hamburg–Montevideo 1938. https://www.arqshoah.com/index.php/busca-iconografia/ico-1046-fritz-freudenheim (abgerufen 12.05.2022).

> nämlich die landkarte seiner kindlichen welt unter dem kauen mappieren, J, Paul Qu. Fixl. 91;[15]

Das Wort *mappa* (Ital. *mappa*, Engl. *map*) stand im klassischen Latein noch nicht für das Wort *Karte* zur Verfügung. Quintilian rechnet es zu den Beispielen der *verba peregrina* aus den verschiedenen Provinzen (*Instr. or*. I, 57). „Rahn: ein Mittelding zwischen Taschentuch und Serviette; im Zirkus als Startfahne verwandt" (Stockhammer 70).

Mit den *Voces* der Grimm und den Ergänzungen von Stockhammer im Hinterkopf kann man das frühe, wichtige Gedicht Celans *Schwarze Flocken* (1943) neu lesen, wo eine erste frühe, pathemische Karte durchscheint: „Ein Blatt aus den ukrainischen Halden [. . .] / im Land, wo der breiteste Strom fließt" (NKG, 19): „Ein Tuch, ein Tüchlein nur schmal, daß ich wahre / nun, da zu weinen du lernst, mir zur Seite / die Enge der Welt, die nie grünt, mein Kind, deinem Kinde!": eine *mappa* der Trauer und Verluste wird wiedergewebt, neu entworfen, im Mund gekaut. Die Kartierung der Erde beginnt in Celans Dichtung als Kartierung der Enge der Welt auf einem Tüchlein. (Man kann nicht umhin, an die Frage „Hast Du ein Taschentuch" zu denken, die Herta Müllers Nobelpreisrede den Auftakt gibt[16]). Die *mappa*, die Kinderlandkarte, ist auch die eigene Hand, woraus man die Orientierung ablesen kann, um weiter auf den Händen zu gehen, um eine nicht im Vorhinein kartierbare ‚Phorik' weiterzuentwickeln. Die *white map* von Lewis Carrolls Snark-Erzählung faltet sich nun als Taschentuch. Die weiße Oberfläche trifft den Druck von einer suchenden, wandernden Hand.

### *Kartopoietik*

Die utopische, manchmal auch visuell heterotopische Aufladung, die von so verstandenen imaginären Geographien ausgeht, war der Auslöser für die Kolumne „Kartografien des Imaginären", der Zeitschrift *Limes*, die gerade durch ein gemeinsames Gespräch über Celan ausgelöst wurde. Das Logo der Rubrik basiert auf die bekannten, immer wieder und neu zitierten Versen von Paul Celan: „Komm auf den Händen zu uns, wer mit der Lampe allein ist, hat nur die Hand, draus zu lesen" (NKG, 95; GW III, 185; NKG, 426). Die Hand gilt als Karte zur Orientierung: Im Logo ist nämlich der Handabdruck der Kartographin mit einer Europakarte interpoliert worden, und wie ein Emblem durch eine verbale Beschriftung integriert.

15 „Mappe". Def. 1. Grimm, Jacob und Wilhelm. *Deutsches Wörterbuch*. Bd. 12. Sp. 1615. https://woerterbuchnetz.de/?sigle=DWB#1 (abgerufen 27.04.2022).

16 https://www.nobelprize.org/uploads/2018/06/muller-lecture_ty-2.pdf (abgerufen 27.04.2022).




**Abb. 2:** Logo der Rubrik „Cartografie dell'immaginario". Copyright Laura Canali, mit freundlicher Genehmigung der Autorin.

Die erste geopoetische Karte, die unter anderem im „Padiglione Italia" der *Biennale di Venezia* 2012 ausgestellt wurde und seitdem mehrfach ausgestellt wurde, ist *Paul Celan, Carta geopoetica*.




**Abb. 3:** Laura Canali. *Ombre di Czernowitz. Paul Celan*. Copyright Limes, Laura Canali, Camilla Miglio.

Die Abwesenheit, die wir anhand von Celans Gedichten (insbesondere *Und mit dem Buch aus Tarussa* und *Es ist alles anders*) zu kartieren versuchten, ist nicht metaphysisch, sondern historisch bedingt durch die faktischen Zerstörungen des 20. Jahrhunderts. Ein Ortsname, selbst sein Klang, kann undenkbare „Gänge" (NKG, 104) öffnen und wird so zu einem Experiment

von einer Art Gegen-Geographie, das in der Lage ist, eine Bestandsaufnahme verlorener Orte/Relikte zu realisieren: Orte des Vergessens statt Erinnerungsorte kommen zum Vorschein. Die Toponomastik wird somit resemantisiert, und Namen schaffen „Nicht-Orte an Orte[n]" (Stockhammer 88; De Certeau 190).. Einige Orte entsprechen der Geographie, andere sind versetzt, verschoben, neu verbunden. Daher entspringen in dieser Gegen-Geografie die Flüsse Seine, Rhein und Donau alle dem Schwarzen Meer (Kolchis – antikes Toponym und Name mit vielen Bedeutungsschichten); von Osten nach Westen fließend, werden sie in den Weltraum Richtung Norden hinaufges(a)ugt. Sie fließen, oder fliegen in Richtung einigen Worten wie *Heimatwaage Exil*. Die Elbe („Alba" – in *Es ist alles anders* nach dem antiken mehrdeutigen Namen des Flusses), die auch – gegen jegliche reale Geographie – im Schwarzen Meer anfängt, fließt nach Norden, und mündet in einer opaken Landschaft, wo Himmel und Erde ununterscheidbar sind, wo alles Kreis und Quader wird (hier ist noch eine Signatur des *Tarussa*-Gedichts aufzuspüren). Die Oka fließt vom Schwarzen Meer Richtung Nordosten und verliert sich hinauf Richtung „Unzeit". Ein Lichtbrechungsphänomen entstellt eine Meridianlinie als Linie des „Unlands". Worte werden tatsächlich zu Orte. „Das *Kyrillische"*, „über die Seine geritten", wird im Westen kartographiert, Richtung Finisterre; Buchenwald, geschrieben in italienischer Übersetzung (*Bosco dei faggi*) und als Toponym in Klammern auf Deutsch, bleibt aber genau an seiner richtigen geografischen Stelle. „Stummvölkerzone" wird auf Italienisch angegeben – als Übersetzung wird das Wort sagbar, und steht als „*zona dei popoli muti*" geschrieben, die Wörter „Steppenhalm, Skytisch" erscheinen in einer okra und grünen Zone. Die Oberfläche der Aluminiumdruckplatte ist ganz zerkratzt, die Farbe der Oberfläche dieses Fitzels europäischer Landkarte ist ungleichmäßig, faltig, gezeichnet von Riffelungen, die die Faltungen und Linien der eigenen Hand von Laura Canali aufgreifen und interpolieren. Die Erdoberfläche wird konkret als Haut gezeigt.

Laura Canali hat der Karte Europas eine Himmelskarte übergeblendet. Sie legte sie übereinander und versuchte somit, „Orion" und das „Sternbild des Hundes" genau zu lokalisieren. Das Ergebnis war überraschend: Zwischen dem „Jakobsstab" im Orion und dem Doppelstern *Canis maior* und *minor* befindet sich ein Meridian, oder besser: ein Orthodrom, in den sich Geodäsie und Astronomie zusammenfallen. Die himmlische Linie verbindet den Osten (wo „Unzeit" über das „Unland" waltet) genau mit der geographischen Position Israels (siehe geopoetische Karte oben). Die Geopoetik, die bei einer genauen Ermessung der Geografie ansetzt, um sie anders zu besetzen, wirkt als Gegenbild zur destruktiven Geopolitik. Die Benennung und Neusetzung der Positionen arbeiten gegen deren Gewalt.

### *In-Schrift-Räume: Giuseppe Caccavale*

Mit meinem letzten Beispiel möchte ich eine andere Art der Kartographie des Imaginären zeigen, die auch von der neuesten Rezeption von Celans Raum-Poetik in der italienischen Kunst und Malerei zeugt. Giuseppe Caccavale ist einer der berühmtesten italienischen *maestri* der Fresko-und Wandmalerei. Er unterrichtet seit 10 Jahren in Paris, an der École Nationale des Arts Décoratifs. Ausgehend von einem intensiven Studium von Celan, Mandel'štam, Zanzotto, inskribiert und transkribiert Caccavale *in loco* deren Gedichte: Mandel'štam in Armenien, Celan in Paris und Italien, Zanzotto im Veneto. Es sind immer sehr umfangreiche Projekte, die Poesie, Schrift, Architektur und Geografie, Materialität der Mittel und der Farben, kollaboratives Arbeiten mit seinen Studierenden aber auch mit Kunst- und Literaturwissenschaftlern, Historikern und Übersetzern, Galeristen und Handwerkern mitinvolvieren (Caccavale).

Caccavales Kunst gleicht tatsächlich einer performativen Kartographie, die die eigenen Hände, den eigenen Körper benutzt, um den Text zu markieren und den konkreten Ort, der im Gedicht erwähnt wird, zu einem Ort des Studiums und der Erinnerung werden zu lassen. Es werden hier Erinnerungs- und Schrifträume entworfen und konkret realisiert. Orte, wo man wohnen kann – Orte des Studiums, der Konzentration. In der Bibliothek des Concordia-Gebäude, in der Rue Tournefort, unweit von der École Normale, und in der Nähe von Celans letzter Adresse, wurde das Gedicht *Aus dem Moorboden* / *Au fond des Marais* (Celan NKG 504) – in dem Celan explizit auf die Rue Tournefort verweist – bemalt. Im Bibliotheksraum wurden die Worte des Gedichts kreisförmig auf Deutsch und auf Französisch in einem blauen Gewölbe bemalt: Man kann es als himmlisches Gewölbe aber auch an ein umgekehrtes Tintenfass ansehen.





https://revuedecor.fr/ciel-de-celan/

**Abb. 4** –5: Giuseppe Caccavale und die Studierenden der École Nationale des Arts Décoratifs arbeiten an der Baustelle von Rue Tournefort. Projet Paul celan 2020–2021. Copyright Giuseppe Caccavale, mit freundlicher Genehmigung des Autors.

Das Interesse für Celan, das – verbunden mit dem für Andrea Zanzotto – im italienischen Kulturfeld immer lebendiger ist in einem anderen Projekt von Giuseppe Caccavale dokumentiert. Es handelt sich um eine Ausstellung in der alten venezianischen Stiftung *Querini Stampalia* – die der Fotograf Luigi Ghirri, der Dichter Andrea Zanzotto, der Künstler und Meister der Fresken und Aquarelle Giuseppe Caccavale zusammenwirken lässt. Mit den Farben vom Maler Cima da Conegliano aus dem Quattrocento Veneziano werden die einfachen Leute des Veneto des Novecento in Fresken abgebildet; sie werden aber nicht aus der Wirklichkeit abgebildet, sondern aus Fotografien aus den 50er und 60er Jahren des Fotografen und Künstlers Luigi Ghirri, Gedichte von Andrea Zanzotto, sowie Photographien und Farben aus der venezianischen Tradition. Alles wird zu einer Signatur für verlorene Orte und Menschen, die eine Hand in einem neuen Raum neu verbinden und beleben kann. Celans erstes Italien-Gedicht, *Assisi*, von Caccavale Weiss-auf-Rot (*acquarello su carta da spolvero*) bemalt, gilt im Raum als Verbindungslinie, welche verschiedene Elemente und Erinnerungsstränge zusammenfügt.




**Abb. 6:** Giuseppe Caccavale. *Un'evidenza fantascientifica*. 2021. Copyright Giuseppe Caccavale, mit freundlicher Genehmigung des Autors.

Das Gedicht, Deutsch und italienisch (in meiner eigenen Übersetzung) bemalt, stellt wieder eine ‚meridianenhafte' Linie im Raum, wo sich die Leute bewegen und orientieren können. Celans Kartizität wurde somit aktualisiert. Sein Blick auf Räume und Orte, auf das Verschwundene und Zerstörte fokussiert, hat einen Weg gefunden, um sich von anderen und vom Anderen besetzen zu lassen. Nämlich von denen, die seine Gedichte gelesen haben, um sich in ihrer eigenen Welt, in ihrer eigenen Erinnerung und Zukunft zu orientieren, und bewohnbare Räume für Leben und Kunst schaffen.




**Abb. 7** –8: Giuseppe Caccavale. *Un'evidenza fantascientifica.* 2021. Copyright Giuseppe Caccavale, mit freundlicher Genehmigung des Autors.

*Literaturverzeichnis*


Caccavale, Giuseppe. *Istituto di traduzione*. Napoli: Dante&Descartes 2021.

Canali, Laura et Camilla Miglio. „Cartographies de l'Imaginaire". In Lévy., Clément et Bertrand Westphal. *Géocritique. Etat des lieux. / Geocriticism. A Survey.* Limoges: PULIM 2014, 200–214.

Celan, Paul. *Gesammelte Werke in fünf Bänden*. Hg. von Beda Alleman und Stefan Reichert unter Mitw. von Rolf Bücher. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983 [GW III].

Celan, Paul. *Der Meridian* (GW III 187–202).

Celan, Paul. *Der Meridian. Vorstufen – Textgenese – Endfassung. Tübinger Ausgabe.* Hg. von Jürgen Wertheimer et al. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999 [TCAM].

Celan Paul – Gisèle Celan-Lestrange. *Correspondance (1951–1970), avec un choix de lettres de Paul Celan à son fils Eric*, par Bertrand Badiou avec le concours de Eric Celan. Paris: Seuil 2001.

Celan, Paul. *Mikrolithen sinds, Steinchen. Die Prosa aus dem Nachlaß*. Kritische Ausgabe. Hg. von Barbara Wiedemann und Bertrand Badiou, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005 [M].

Celan, Paul. *Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe*. Hg. von Barbara Wiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2018, 427 [NKG].

Certeau, Michel de. *L'invention du quotidien I : Arts de fair.* Paris: Union Génerale d'Éditions 1980.

Cortellessa. Andrea. *Andrea Zanzotto. Il canto nella terra*. Roma-Bari: Laterza 2021. [Cortellessa a].

Cortellessa. Andrea. „Andrea Zanzotto. Il cartografo tenero". *Limes* (5) 2014, 219–224. [Cortellessa b].

Deleuze, Gilles und Felix Guattari. *Milles Plateaux*. Paris : Éditions de minuit 1980.

Frank, Susi K. „Geokulturologie – Geopoetik. Definitions- und Abgrenzungsvorschläge". In Marszałek, Magdalena und Sylvia Sasse (Hg.). *Geopoetiken. Geographische Entwürfe in den mittel- und osteuropäischen Literaturen*. Berlin: Kadmos, 2009, 19–42.

Grimm, Jacob und Wilhelm. *Deutsches Wörterbuch*. Bd. 12. Sp. 1615. https://woerterbuchnetz.de/?sigle=DWB#1 (abgerufen 27.04.2022).

Guglielmi, Marina e Bruno Iacoli. *Piani sul mondo. Le mappe dell'immaginazione letteraria*. Macerata: Quodlibet 2012.

Günther, Friederike Felicitas. *Grenzgänge zum Anorganischen bei Rilke und Celan*. Heidelberg: Winter 2018.

Hahn, Kurt. *Ethopoetik des Elementaren. Zum Schreiben als Lebensform in der Lyrik von René Char, Paul Celan und Octavio Paz*. München: Fink 2008.

Italiano, Federico. *Tra miele e pietra. Aspetti di geopoetica in Celan e Montale*. Milano: Mimesis 2009.

Latour, Bruno and Peter Weibel (eds.). *Critical Zones. The Science and Politics of Landing on Earth*. Cambridge Mass / Karlsruhe: Center for Art and Media / MIT Press 2020.

Lévy, Clément et Bertrand Westphal. *Géocritique. État des lieux. Geocriticism. A Survey*. Limoges: PULIM 2014.

Lyon, James K. „Paul Celan's Language of the Stone. The Geology of Poetic Landscape". *Colloquia Germanica*, 8, 3–4 (1974), 298–317.
Mandelstam. Osip. „Conversation about Dante". Translated by Clarence Brown and Robert Hughes. In *Selected Essays*. Ed. by Sidney Monas, Austin: University of Texas Press 1977, 3–44
Marszałek, Magdalena und Sylvia Sasse (Hg.). *Geopoetiken. Geographische Entwürfe in den mittel- und osteuropäischen Literaturen*. Berlin: Kadmos 2009.
Marszalek, Magdalena und Sylvia Sasse. „Geopoetiken". In Marszałek, Magdalena und Sylvia Sylvia (Hg.). *Geopoetiken*, 7–18.
Miglio, Camilla. „Engführungen. Celans Etho-Poetisches Schreiben ‚nach' (und Als Teil) Der Natur. Ein Essay". *Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik*, 4 (2021), 31–77 [Miglio a].
Miglio, Camilla. *Ricercar per verba. Paul Celan e la musica della materia*. Macerata: Quodlibet 2022 [Miglio b].
Olschner, Leonard. *Im Abgrund Zeit. Paul Celans Poetiksplitter*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007.
Opperman, Serpil und Serenella Iovino (eds.). *Environmental Humanities: Voices from the Anthropocene*. London: Rowman and Littlefield International 2017.
Perec, Georges. *Espèces d'espaces*. Paris: Galilée 2000.
Schellenberger, Erika. „Von Gletscherstuben und Meermühlen. Geologische Motive in der Lyrik Paul Celans". *Wirkendes Wort*, 38, 3 (1988), 347–359.
Schellenberger-Diederich, Erika. *Geopoetik. Studien zur Metaphorik des Gesteins in der Lyrik von Hölderlin bis Celan*. Bielefeld: Aisthesis 2006.
Stockhammer, Robert. *Kartierung der Erde. Macht und Lust in Karten und Literatur*. München: Fink 2007.
Thomas, Hans (Hg.). *Brockhaus Taschenbuch der Geologie – Die Entwicklungsgeschichte der Erde. Mit einem ABC der Geologie*. Leipzig: Brockhaus 1955.
Tobias, Rochelle. *The Discourse of Nature in the Poetry of Paul Celan*. Baltimore: Johns Hopkins 2006.
Waterhouse, Peter. *Im Genesis-Gelände. Versuch über einige Gedichte von Paul Celan und Andrea Zanzotto*. Basel: Engeler 1997.
Werner, Uta. *Textgräber. Paul Celans geologische Lyrik*. München: Fink 1988.
Wiedemann, Barbara. „‚In der Blasenkammer'. Paul Celans Physikalische ‚Anreicherungen' ". *Wirkendes Wort*, 2 (2018), 267–284.
Zanetti, Sandro. „*Orte/Worte. Erde/Rede",* In Marszałek, Magdalena und Sylvia Sasse (Hg.). *Geopoetiken,* 115–132.

# Geister-/Geisteswissenschaft – Paul Celan und Yoko Tawada Mit ein paar Bemerkungen zum *Hermes* H. C. Artmann

Martin A. Hainz (Eisenstadt)

**Abstract:** Paul Celans Einfluss auf u.a. Yoko Tawada ist nicht als akkumulierbar zu beschreiben, keine Ressource – vielmehr als Krise, die das Weiterschreiben ermöglicht und erfordert. Tawada formuliert, es gehe nicht um Häuser, sondern Tore, als Beweglichkeiten und Permeabilitäten bei ihm wie auch ihr: „Celans Wörter sind keine Behälter, sondern Öffnungen". Noch die Fadensonnen werden so bei ihr zur „Fadensonnentherapie", die er nicht gekannt haben muss, die jedoch dessen ungeachtet zwischen den Texten Celans und Tawadas generativ zu werden scheint.

**Keywords:** Celan, Tawada, Ideogramm, Arkaden, Passagen, Hermetik.

## *1.*

In einem Text von Peter Waterhouse findet sich der Satz, mit dem ich beginnen will: „Nur was sich übersetzt, wird wieder lebendig." (Waterhouse 1990, p. 49) In der Tat ist Kultur und insbesondere die Geisteswissenschaft dieses *Lebendigmachen*. Umgekehrt könnte man sagen, dass die Naturwissenschaften das Lebendige oft vom Leben absehend behandeln, also als Totes behandeln: Natur als *natura morte*.

Was macht lebendig? Das Übersetzen, innerhalb und zwischen Sprachen, auch im Sinne eines Sich-Erinnerns ans Gesagte, das nun anders zu sagen ist, Benjamins „Nachreife", und zwar „auch der festgelegten Worte" (Benjamin 1991b, p. 12), ist als „Wiederbegegnung" (Celan 2020, p. 690) auch *Andersbegegnung*. Sprache verleiht im Gründungsmythos der intellektuellen Kolonialisierung von Czernowitz diesen wachen Geist dem Getier des Pruth, nämlich einer enthusiasmierten Amphibie. „Ruthenisch, deutsch, rumänisch Blut / Vielzüngig miteinander", so spreche man hier, bis hierdurch die Natur selbst vernehmlich wird: „Und staunend hört der Vater Pruth / Den ersten Salamander", der dann diesen in „Sprachen bunt(en)", aber im Bekenntnis hierzu und insofern „im Geiste gleich(en)" (Scheffel 1917, vol. 1, p. 76) Chor als geglückte Kultur sowohl lobt als auch würdig vertritt.

Die Inszenierung ist mit ironischer Grundierung zu lesen, gleichwohl ist Czernowitz dieses Aufleben: wider das scheinbar Natürliche, wider das

Eben-so-Sein und wider das Leben, das den Tod leichtfertig in Kauf nimmt. Spätestens bei Celan ist Czernowitz dieses Aufleben und Aufbegehren. Seine Gedichte sind „für die Lebenden geschrieben, allerdings für diejenigen, die der Toten eingedenk bleiben (wollen)“ (zit. Reichert 2020, p. 174), so schreibt er in einem Brief vom 29.5.1967. Gerade das (und dieses) Nachleben lebt immer noch anders nach. Wenn man Celan *heute* betrachtet, mit „Akut des Heutigen“ (Celan 1992, vol. III, p. 190), als einen Dichter, dessen Dichtung paraphrasiert und interpretiert nicht stillsteht, vielmehr als Form generativ ist, dann ist das ein Weiterschreiben, dann ist das aber auch ein solches Wieder-Lebendigwerden des Denkens. Und Celan ist dabei das, wozu man zurückkehrt, damit er – oder eigentlich man, als Interpret – immer gleich das immer Ungleiche gebiert. Gedanke und Gedenken ändern sich, die Form werde tragen.

*2.*

Ist das, worum es geht, also eine *Gabe der Erinnerung*, die zugleich doch nichts *Erinnertes* gäbe – oder, mit anderer Akzentuierung: nichts Erinnertes *gäbe*? (Bahr 1997) Und die Frage ist damit, was das Heutige ist: das, was *heute* heutig wurde, oder das, was einst schon an Celan eigentümlich zukünftig war und noch über heute in seiner *Heutigkeit* hinausreicht? Ist es also so, dass etwas hier (wieder) lebendig wird – oder war die Lebendigkeit unbemerkt; betreiben wir Geistes- oder Geisterwissenschaft?

Die Antwort gibt womöglich Celans Beschreibung der Temporalität von Dichtung: Diese vermöge es, „durch die Zeit hindurchzugreifen“, so schreibt er, um dann zu betonen: „durch sie hindurch, nicht über sie hinweg“ (Celan 1992, vol. III, p. 186). Das ist ein Vor- und Rückgriff, wenn man liest, zurück auf die Form, nach vorne … worauf? Israel Chalfen, dessen mitunter auf Gedächtnisprotokollen basierende Darstellung (auch da, wo er sich der direkten Rede bedient) bekanntlich nicht ganz zuverlässig ist, findet sich das Celan-Zitat, es komme auf das „Lesen“ an, „das Verständnis kommt von selbst.“ (Chalfen 1983, p. 7)

Es kommt, es kommt, es kommt. Doch *da* ist es nie. Nie *haben* wir Celan, nie den Sinn seines Gedichts. Das geht durch die Zeit, wie auch die Zeit – das Lesen – durch das Gedicht geht.

Yoko Tawada, der das Heutige Celans sich wunderbar aufschließt, beschreibt auf einleuchtende Weise, dass diese Gedichte nicht zu haben sind, aber auch nichts durch sie. Sie stehen für sich, ohne Nachfolge, aber immer wieder herausfordernd, so heißt es übrigens auch in der *institutionalisierten* japanischen Germanistik zu Celan – doch dies nur am Rande. (Hirano 1979,

p. 84) Tawada schreibt also zunächst über die Übersetzbarkeit Celans, die für sie eine Hypothese gewesen sei, ehe sie des Deutschen mächtig war:

> Es gibt Menschen, die behaupten, dass ‚gute' Literatur eigentlich unübersetzbar sei. Als ich noch nicht Deutsch lesen konnte, habe ich diesen Gedanken tröstlich empfunden, weil ich mit der deutschsprachigen Literatur – besonders mit der, die nach dem Zweiten Weltkrieg entstanden ist – nichts anfangen konnte. Ich dachte mir, ich müsste Deutsch lernen und sie im Original lesen, dann würde sich mein Problem mit der deutschen Literatur wie von allein auflösen.
>
> Es gab aber Ausnahmen, wie z.B. die Gedichte von Paul Celan, die mich schon in der japanischen Übersetzung faszinierten. Mir fiel gelegentlich die Frage ein, ob seine Gedichte vielleicht keine Qualität besäßen, weil sie übersetzbar waren. Mit der Frage nach der ‚Übersetzbarkeit' meine ich nicht, ob ein Gedicht sein perfektes Abbild in einer fremden Sprache findet, sondern ob seine Übersetzung auch Literatur sein kann. Außerdem wäre es nicht ausreichend, wenn ich sagen würde, Celans Gedichte seien *übersetzbar*. Vielmehr hatte ich das Gefühl, dass sie *ins Japanische hineinblicken*.
>
> Nachdem ich gelernt hatte, deutsche Literatur im Original zu lesen, stellte ich fest, dass meine Eindrücke keine Täuschung waren. Es muss zwischen Sprachen eine Kluft geben, in die alle Wörter hineinstürzen. Umso stärker beschäftigte mich die Frage, warum Celans Gedichte eine fremde Welt, die außerhalb der deutschen Sprache liegt, erreichen können. (Tawada 2013, p. 171)

Der Grund ist schließlich, dass die Gedichte das Kommen sind, dann aber wie das Erreichte, weil es selbst sich auf das Kommen *bezieht* und nicht einfach *ist*, entzogen. Das macht Tawada an einem für den ins Japanische übersetzten und dann doch schon wie *japanischen* Celan entscheidenden Ideogramm fest, im Japanischen, worin Radikale zwar durch den Kontext moduliert werden, bis „die Bedeutung des Radikals und die des ganzen Schriftzeichens manchmal so weit voneinander entfernt (sind), dass man den Zusammenhang ohne Hilfe des Lexikons nicht erkennen kann" (Ibid., p. 172; Tawada 1998, p. 27), worin aber eben dennoch wie ein Subtext diese Radikale sichtbar sind. Das Ideogramm besteht also ohne das *ideo-*, es ist kein Bild, das die Quiddität des Abgebildeten fixierte (wenn es sie und dieses gäbe) oder gar annähme: Ähnlich verweist Foucault darauf, dass das Bild dem „Kalligramm", wie er es versteht, gemäße Züge einer bloß nicht immer klar sequentiellen Schrift habe, die „die Souveränität, die zur Erscheinung bringt" (Foucault 1983, p. 43), hat und dekonstruiert.

Das Celan *in diesem Sinne* prägende Ideogramm ist jenes für „Tor": „門". „Genau dieses Radikal verkörpert[e] die ‚Übersetzbarkeit' der Literatur Celans." (Tawada 2013, p. 171) Es ist das Bild dessen, was dem Bildlichen notwendigerweise nicht entspricht, als Bild Text: „flächen-/tief" (Celan 1992,

vol. III, p. 83; Koch 2021, p. 197), markierend-markierte Nicht-Oberfläche (oder Nicht-Verkörperung/-*Verkörpertes*).

*3.*

Die Gedichte sind also keine Häuser (sakral aufgeladen: Tempel), worin man nämlich etwas bewahre, etwa: „in denen die Bedeutung wie ein Besitz aufbewahrt wird." (Tawada 2013, p. 175) Das Entscheidende ist an und in allem die *Fuge* – und an der Fuge selbst: dass das, was Bestandteil des Worts *Todesfuge* zu sein scheint, auch nicht zu isolieren und zu fixieren ist. „‚Todesfuge', – das ist ein einziges, keineswegs in seine ‚Bestandteile' aufteilbares Wort." (Celan 2020, p. 690)

Das Tor ist das, was ganz Durchgang bleibt – was also nicht einmal das ist, vielmehr doch wieder, aber *ganz anders* ein Haus, nämlich ein „Haus ohne Tor und Wände" (Tawada 1993, p. 19):

> Ich vergleiche Celans Wörter mit den Toren und erinnere mich dabei daran, dass Benjamin die Wörtlichkeit einer Übersetzung als „Arkade" bezeichnet [. . .]. Eine Arkade besteht – wenn man so will – aus vielen Toren, die hintereinander stehen. Wenn jedes Wort von Celan ein Tor bildet, so kann das ganze Gedicht wie eine Arkade aussehen. (Tawada 2013, p. 176)

Eine solche Passage Benjamins – aus einer Beschreibung Neapels – lautet:

> Bau und Aktion gehen in Höfen, Arkaden und Treppen ineinander über. In allem wahrt man den Spielraum, der es befähigt, Schauplatz neuer unvorhergesehener Konstellationen zu werden. Man meidet das Definitive, Geprägte. Keine Situation erscheint so, wie sie ist, für immer gedacht, keine Gestalt behauptet ihr „so und nicht anders". (Benjamin 1991b, p. 309)

Das Wort ist also die Paradoxie einer beinahe *materialisierten* Möglichkeit, auf die man bauen kann, aber nur, indem man sie nutzt, also von dem divergiert, was gesagt zu sein schien – falls man sich überhaupt auf diesen Sinn einlässt – und anders zu sagen sein wird, um verstanden zu haben, was die Form vielleicht immer verstanden haben wird. Darum ist die *Heutigkeit* nicht einfach ein Weiterschreiben, sondern zugleich ein Verweilen, aber bei oder in etwas, das Beweglichkeit über die Bewegung hinaus ist – was mancher Text, der an Celan anschließt, sich radikaler verstehend, deutlich nicht leistet. Die Radikalität ersetzt das Flottierende durch eine *radix*, eine – unangemessene – Wurzel.

> Celans Wörter sind keine Behälter, sondern Öffnungen. Ich gehe durch die Öffnung der Tore, jedes Mal, wenn ich sie lese. [. . .] Ein Wort zu schreiben bedeutet, ein Tor zu öffnen (Tawada 2013, p. 175),

so schreibt Tawada. Dieses Hindurch ist also in der Texttreue gegeben, die der Veruntreuung treu bleibt, dem Anstoß (und auch dem Anstößigen) dessen, was wie ein Fragment erscheint, indem es über sich und durch sich hindurch verweist. Der Text ist die Oberfläche, die, wie mit Celan gesagt wurde, „flächen-/tief" ist, wo das Tiefe als Tiefes nicht lesbar ist und nicht lesbar wäre; oder nicht ist und nicht wäre, Punkt. Reichert schreibt 1963 in einem Brief an Celan, sein Verstehen sei eben darum eines, das „die an der Oberfläche versteckte Tiefe" wahrnimmt, aber ihr als „Platitüde" sogleich misstraut – eher schieße etwas im Verstehen „an, an Oberflächen" (Reichert 2020, p. 162; Celan 1992, vol. I, p. 202): etwas, das seinerseits nichts an Tiefe vorgeben soll. So ist zu lesen – „lesen Sie grimmig weiter!" (Brief Celans vom 18.4.1967, zit. nach Reichert 2020, p. 171) –, so zu lektorieren, da von Reichert hier die Rede ist. So ist manchmal auch anzureden oder zu antworten, Celan etwa, völlig unangemessen, *prima vista*:

> Paul Celan knöpfte in der Schwüle sein Hemd auf, wir sahen die lange Herznarbe auf seiner Brust. Da klingelte es [. . .]. Es war H. C. Artmann, von dem wir nicht wußten, daß er in der Stadt war. Ein Hermes. Er begriff sofort die Situation, ging auf Celan zu, zog ihn vom Stuhl hoch, umarmte ihn und sagte: „Meister, wie geht's dir denn?" Celan strahlte. Und auf einmal hatte jeder jedem etwas zu erzählen. (Reichert 2020, p. 77)

Artmann spricht hier *mit* Celan, ohne dabei über *ihn* zu sprechen, darüber, was sichtbar ist, die „Erprobung / des ein- / maligen Herzstichs" (Celan 1992, vol. II, p. 221) nämlich, mit der Celan Leibniz' *Theodizee* beantwortet hat. (Horn 2011, pp.201 f.) Die Anrede ist so offensichtlich unangemessen gewählt, Celan ja der erklärte Gegner einer bestimmten *Meisterlichkeit* (Hainz 2020, p. 425), dass sie ihn gerade nicht bestimmt: Danach muss alles glücken, aber es kann auch nur so glücken, mit Düttmann lässt sich sagen, dass, „je aussichtsloser die Verständigung" sei, „desto [. . .] uneingeschränkter das kommunikative Handeln" (Düttmann 1999, p. 70) sich gestalte. Die Anrede Celans durch Artmann ist maßlos, sie setzt auf das Glücken, das sich auch in Artmanns Poetologie ausdrückt, nicht nur ironisch schreibt jener: „wer dichten kann / ist dichtersmann" (Artmann 1993, p. 11). . . Und diese Tautologie holt das Glück, dass es so ist, nicht ein, die Jamben und der glatte Reim spotten zugleich jeder Technik, die zu *meistern*, und jeder Angemessenheit, die Unterstellung wäre. Technik sei allenfalls dies, am Glück zu arbeiten, mit Glück, man „feile einmal durch, dann müsse es stimmen" (Steinwendtner 1992, p. 160), sagt er.

Der Bruch – die Fuge – ist ungesichert; das Aggressive darin, *autoaggressiv* in Celans Sprache, ist das, was messianisch ist, „*ag-gredior* (ad-gredior), gressus sum, gredī (ad u. gradior), *an* od. *zu* jmd. (od. etw.) *heranschreiten*, *auf* jmd. od. etw. *zugehen*, *zukommen*, *sich* ihm *nähern*" (Georges 1998, vol. I, p. 247) . . . Und so kommt etwas, nicht im Meistern oder Schulmeistern, der Stil ist das Gestochene, bis ins Herz . . . und dann auf einmal oder in Bälde Neue in seiner Dringlichkeit. „Den Gedanken verbessern. – Den Stil verbessern – das heißt den Gedanken verbessern, und gar Nichts weiter!" (Nietzsche 1988, p. 610)

Oberflächen, Oberflächenbrüche: Was ist ein verbesserter Gedanke, wenn nicht ein neuer? Und ein verbesserter Stil ist eben nicht jener, als dessen Verbesserung er auf Grund eines *nicht einmal äußerlichen* Zusammenhangs erscheinen soll. Vorstufen und Lektüren werfen darum oft aufs Unerklärliche dessen zurück, was zugleich tatsächlich offen ist, und zwar ohne Beliebigkeit, denn während sich die Celan-Lektüren verändern, gibt es da doch einen Vektor, etwas geradezu Messianisches: Als würde es irgendwann die Sprache geben, die dem gerecht wird, was Celan referiert, als absent und fast-präsent.

## *4.*

Die Fläche, die wie bei Celan entwickelt ist, ist nicht jene, die als Kommentarebene unentwickelt bleibt, Gleichsetzungen von Beobachtetem und Vorstufen oder dergleichen vornimmt. „Der Bescheidwissenschaftler" (Kaléko 2013, vol. I, p. 258), ein Wort Mascha Kalékos, wäre hier beheimatet. Die Tiefe ist da nur mehr jene behauptete, dass nämlich *A* in Wahrheit *B* sei. Das Verstehen kommt hier nicht mehr, obwohl (oder weil) dieses Kommentieren sagt, das Verstehen sei da. Celan selbst hat seine Gedichte nicht kommentiert und nicht gedeutet, sondern aufs Kommen gesetzt, es ist eine Dichtkunst, die übers Werk hinaus dieses oder *sich* „in Funktion" (Benjamin 1991b, p. 138) setzt: „Er sprach nie *über* die Gedichte, [. . .] er sprach *mit* ihnen." (Shmueli 2000, p. 292).

Und Tawada spricht auch mit ihnen, um sie sprechen zu lassen oder das eigene Sprechen darin eine Form von *Heutigkeit* annehmen zu lassen, die sich aus der eminenten Form – auch der ihrer Werke natürlich – ergibt. Sie spricht nicht von, sondern mit und in den „Fadensonnen" (Celan 1992, vol. II, p. 26). Es mag eine Sonne darin sein, was da als Text entsteht, aber keine *einzige*, keine, die alles erhellend alles enthält, als Entbergung oder doch ein *Allesbrand*: „alles *verkohlte* Ideen." (Tawada 2020, p. 72)

Diese *Fadensonnen* sind bei Tawada so etwas wie ein Leitmotiv, das aber zu nichts als jener Möglichkeit führt, dass es Möglichkeiten geben müsse und

die Wahrheit geben immer nur werde: als das Problem der Unwahrheiten, die allein es zu Präsenz bringen. Der „Versuch, über *Fadensonnen* zu sprechen, ist schon vor der Ankunft am Tagungsort gescheitert." (ibid., p. 118) Er ist vor jeder Ankunft gescheitert – und wegen der Präposition *über*. Aber die Fadensonnen spinnen sich und werden gesponnen, als Mandala aus Fäden wird die Fadensonne „in Japan als Therapie gegen Depression eingesetzt." (ibid., p. 139)

*5.*

Auf der Kommentarebene kommt man hier nun nicht weiter, aber die neue Facette ergibt jedenfalls ein Geisterleben des Sich-in-Beziehung-Setzens dessen, was schreibt:

> ‚Meinst du, dass Celan mit der Fadensonnen-Therapie in Berührung gekommen ist, vielleicht sogar einmal mitgemacht hat?'
>
> ‚Das wäre sehr unwahrscheinlich. Aber die Geister spannen ständig farbenreiche, mehrsprachige Fäden über unsere Köpfe und wir können ihre Aktivitäten nicht kontrollieren.' (ibid., p. 140)

Und die Literatur ist dies und vernimmt dies; von Texten als Geistersensorien heißt es bei Tawada, dass deren Netze dies leisten: „Literarische Wörter flechten ein Netz, und dieses Netz fängt die Abfälle von Schwingungen auf. (Tawada [9]2018, p. 118) – Sie sagen dabei jedenfalls, dass Zeit zu geben ist, angesichts dessen, was den allzu „informationsgesättigten" (Ivanovic 2021, p. 129) Realitäten und Darstellungen, die *vollendet* gerade nichts mehr darstellen, das Darstellen nämlich zugleich überfordern, sonst fehlt. Das Fehlen fehlt, „die [. . .] korrigierten Übertreibungen" wären zuweilen „richtiger" (Hainz 2021, p. 134): nämlich in der Zeit . . . und ist diese genaugenommen nicht zu geben, so jedenfalls nicht zu nehmen, auch nicht durch die subtilste Gewalt der Verbesserung der Teletechnologien, die vermutlich immer auch *teleotechnologisch* sind, nach einem Zweck entworfen, den sie an dem verwirklichen, was sie dann nicht mehr lesen – man läse besser verständnislos; und der Konjunktiv II, der Irrealis, ist daran mehr als zweifelhaft.

Der Text sagt also: „mir / fällt kein / ersatz für mich / ein" (Gerstl 2015, p. 170; Hainz 2018, p. 185), worauf jedem anderen Text dieser Ersatz einfällt, aber meist dann ein paradox unersetzlicher, der auch wieder auf das zurückverweist, wozu es ein Substitut gegeben habe: „Meine Damen und Herren, ich bin am Ende", schreibt Celan, aber das heißt, er sei „wieder am Anfang." (Celan 1992, vol. III, p. 200) Der Anfang ist keiner, nicht ohne sein *Wovon*,

weshalb er (immer!) noch nicht ist, aber auch dann nicht, wenn er wie eingeholt erscheint...

### *6.*

> In Celans Gedicht steht: *Aber jetzt*! Die beiden Wörter *aber* und *jetzt* passen nicht so gut zusammen. Sie werden auseinandergehen. Welches von ihnen behalte ich? *Aber* oder *jetzt*? (Tawada 2020, p. 76; Wilms 2011, p. 183)

Aber *jetzt* heißt: „Aber jetzt nicht mehr." (Tawada 2020, p. 34) Die Fadensonnen entsprechen der Konstellation, sie sind etwas, aber nur als etwas, das indes nur insofern aufscheint, als es auf das scheint, was (fast) nicht sei, oder: „ein ordentliches Präludium" (ibid., p. 77) sei, welches bei Tawada vieldeutig unterbleibt. Es geht von den Fadensonnen immer vorwärts, aber nur durch das, was gewesen sei oder die Fadensonnen gewesen seien: „Altmodisch zu sein ist mir nicht genug" (ibid., p. 108), heißt es, als die Rede auf dieses solare Textil kommt.

Ganz bei sich ist man nicht, wenn man schreibt; ganz bei sich ist das Gedicht nicht. Ganz bei sich ist „der unheilbar Gesunde" (Jelinek 2008; zur Formulierung Heideggers Kunisch 2020, p. 303), der nichts zu sagen und zu schreiben wüsste, Privatier, mit dem griechischen Wort hierfür freilich, also: *Idiot*. „Zum letzten- / mal Psycho- / logie" (Celan 1992, vol. II, p. 114; Tawada 2020, p. 59), schreibt Celan.

### *7.*

Wer stünde dagegen, sprechend-schreibend, für Sprache und Schrift? – Es müsste ein Gespenst oder Engel sein, „transtibetanisch" (Celan 1992, vol. II, p. 154; Tawada 2020, p. 33) – Tawada erwog, ihren Roman Paul Celan und der transtibetanische Engel zu nennen (persönliche Auskunft der Autorin im Rahmen der Tagung *Celan übersetzen*, FU Berlin via Webex, 14./15. Juni) –, ein politisches Fast-Geschöpf, es stünde nur, weil und insofern es kommt: „Es kommt etwas dazwischen." (Celan 1992, vol. III, p. 187)

*Flügel* scheint das zu haben, was das bedenkt, historiographisch-philologischer, nein: *angelologischer* (Benjamin 1991a, pp. 697 f.) Provenienz, säkularisiert dennoch, mit Tawadas Worten „so bescheiden wie eine Ornithologin" (Tawada 2020, p. 11); das Kommen ist das Nicht-Dasein, das alles

Daseiende und jeden Daseienden – immer „daseinsfeist“ (Celan 1992, vol. I, p. 277) – in Frage stellt, ob es bzw. er nicht *schon darum* ungenügend sei. Jacques Derrida formulierte in seinen Erinnerungen an Celan, jener habe „es ständig mit einer Sprache zu tun (gehabt), die Gefahr lief, eine tote Sprache zu werden“ (Derrida 2020, p. 294), wohl nicht zuletzt wegen dieses Andrängens dessen, was schon so sehr da ist, aber immer dies: *nur da*, „the most compact fulness“ (Badiou 2019, p. 76), wie Badiou vom Schwarzen Loch schreibt.

> (T)he black of the Cosmosis [. . .] is the name for [. . .] everything that ought to exist [. . .] so that there should be nothing lacking in the concept. (ibid., p. 78f.)

> (L)e noir cosmologique, ce (est) qui devrait être [. . .] pour que rien ne vienne à manquer au concept. (Badiou 2015, p. 39)

Im französischen Text ist der Mangel aber schon das, was komme. Er kommt damit auf einem denkbar schmalen, gefährlichen Pfad: „as narrow and perilous as the path may be“, etwas kommt, das ist im weder Präsenten noch Absenten der paradoxe Fixpunkt: „Not everything is caught in the slippage of language games or the immaterial variability of occurrences.“ (Badiou 2005, p. 33). Alles ist davon gefährdet, was alles ermöglicht und uns nicht aufzugeben aufgibt. Etwas fehlt, aber textuell – in jenem Sinne stehen gegen eine solche Schwärze auch Celans (so *schwarze*) Gedichte, eindringlich fragend; ihre Frage an sich, die Sprache und Lesende müsste in etwa lauten: „Wer kann schon ein Engel sein?“ (Tawada 2020, p. 75).

## *Literaturverzeichnis*


Artmann, Hans Carl (1993): „Das poetische Werk“, ed. Klaus Reichert & Hans Carl Artmann. Vol. IX: Zimt & Zauber. Berlin, München, Salzburg: Rainer Verlag, Klaus G. Renner.

Badiou, Alain (2005): Handbooks of Inaesthetics, trad. Alberto Toscano. Stanford: Stanford University Press (Meridian).

Badiou, Alain (2015): Le Noir. Éclats d’une non-couleur. Paris: Autrement (Les Grands Mots).

Badiou, Alain (2019): Black. The Brilliance of an “Non-Color”, trad. Susan Spitzer. Cambridge: polity.

Bahr, Hans-Dieter (1997): Die Gabe der Erinnerung. In: Kontiguitäten. Texte-Festival für Rudolf Heinz, ed. Christoph Weismüller & Ralf Bohn. Wien: Passagen Verlag (Passagen Philosophie), pp. 39–44.

Benjamin, Walter (1991a): Gesammelte Schriften, ed. Rolf Tiedemann *et al.*, vol. I: Abhandlungen. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 931).

Benjamin, Walter (1991b): Gesammelte Schriften, ed. Rolf Tiedemann et al., vol. IV: Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 934).

Celan, Paul ([2]1992): Gesammelte Werke in fünf Bänden, ed. Beda Allemann, Stefan Reichert & Rolf Bücher. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag.

Celan, Paul (2020): Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe in einem Band, ed. Barbara Wiedemann. Berlin: Suhrkamp Verlag (= suhrkamp taschenbuch 5105).

Chalfen, Israel (1983): Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag (= suhrkamp taschenbuch 913).

Derrida, Jacques (2020): Die Sprache gehört keinem. Interview von Evelyn Grossman mit Jacques Derrida, trad. Helga von Loewenich. In: Mit den Augen von Zeitgenossen. Erinnerungen an Paul Celan, ed. Petro Rychlo. Berlin: Suhrkamp Verlag, pp. 291–294.

Düttmann, Alexander García (1999): Freunde und Feinde. Das Absolute. Wien: Turia + Kant.

Foucault, Michel (1983): Dies ist keine Pfeife. Mit zwei Briefen und vier Zeichnungen von René Magritte, trad. & ed. Walter Seitter. Frankfurt/M., Berlin, Wien: Ullstein (= Ullstein Buch Nr 36073 Ullstein KunstBuch).

Georges, Karl Ernst (1998): Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch, aus den Quellen zusammengetragen und mit besonderer Bezugnahme auf Synonymik und Antiquitäten unter Berücksichtigung der besten Hilfsmittel ausgearbeitet. Unveränderter Nachdruck der achten verbesserten und vermehrten Auflage. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Gerstl, Elfriede (2015): Werke in fünf Bänden, ed. Christa Gürtler, Martin Wedl *et al.*, vol. 4: *Tandlerfundstücke. Lebenszeichen* (2009) und verstreut publizierte Texte (1955–2012). Graz, Wien: Literaturverlag Droschl.

Hainz, Martin A. (2018): Phantomschmerzen. In: „Die Zukunft gehört den Phantomen“. Kunst und Politik nach Derrida, ed. Artur R. Boelderl & Monika Leisch-Kiesl. Bielefeld: transcript Verlag (= Linzer Beiträge zur Kunstwissenschaft und Philosophie, vol. 9), pp. 171–192.

Hainz, Martin A. (2020): Kanonisch aus den falschen Gründen? Insbesondere zu Paul Celan, Rose Ausländer und Mascha Kaléko. In: Celan-Jahrbuch 11, ed. Hans-Michael Speier. Würzburg: Königshausen & Neumann, pp. 423–440.

Hainz, Martin A. (2021): Wolfgang Emmerich, *Nahe Fremde. Paul Celan und die Deutschen*. In: Journal of Austrian Studies, vol. 54 n° 3, Fall 2021, pp. 131–134.

Hirano, Yoshihiko (1979): Kritische Konstruktion oder konstruierte Krise. Zu Celans Gedicht *Schaltjahrhunderte*. In: Doshisha Gaikoku-Bungaku-Kenkyu, Nr. 25, pp. 84–113.

Horn, Peter (2011): Die Garne der Fischer der Irrsee. Zur Lyrik von Paul Celan. Oberhausen: Athena (= Beiträge zur Kulturwissenschaft, vol. 22).

Ivanovic, Christine (2021): Chiara Caradonna, *Opak*. In: Journal of Austrian Studies, vol. 54 n° 3, Fall 2021, pp. 128–131.

Jelinek, Elfriede (2008): Krankheit und der moderne Mann. Zu „Herzzeit“. Briefwechsel Ingeborg Bachmann – Paul Celan (14.9.2008). In: https://www.elfriedejelinek.com/fbachcel.htm (Stand: 20.6.2021).

Kaléko, Mascha (²2013): Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden, ed. Jutta Rosenkranz. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
Koch, Julian J. I. (2021): Between "Urbild" and "Abbild". The Conception of the Image in Celan's Poems „Bei Wein und Verlorenheit", „Tenebrae", and „Halbzerfressener". In: German Life and Letters, 74·2, April 2021, pp. 183–202.
Kunisch, Hans-Peter (2020): Todtnauberg. Die Geschichte von Paul Celan, Martin Heidegger und ihrer unmöglichen Begegnung. München: dtv.
Nietzsche, Friedrich (²1988): Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden, ed. Giorgio Colli & Mazzino Montinari. Vol. 2: Menschliches, Allzumenschliches I und II. München, Berlin, New York: Deutscher Taschenbuch Verlag, de Gruyter (= dtv 2222).
Reichert, Klaus (2020): Paul Celan. Erinnerungen und Briefe. Berlin: Suhrkamp Verlag.
Scheffel, Joseph Viktor von (1917): Kritische Ausgabe in 4 Bänden, ed. Friedrich Panzer. Leipzig/Wien: Bibliographisches Institut.
Shmueli, Ilana (2000): Paul Celans Judentum und Israel. In: Unverloren. Trotz allem. Paul Celan-Symposion Wien, ed. Hubert Gaisbauer, Bernhard Hain & Erika Schuster. Wien: Mandelbaum Verlag, pp. 288–303.
Steinwendtner, Britta (1992): mein herz ist das lächelnde kleid eines nie erratenen gedankens. Zu H. C. Artmann. In: H. C. Artmann, ed. Gerhard Fuchs & Rüdiger Wischenbart. Graz, Wien: Literaturverlag Droschl (= Dossier 3), pp. 155–166.
Tawada, Yoko (1993): Ein Gast. Roman. Tübingen: konkursbuch Verlag Claudia Gehrke.
Tawada, Yoko (1998): Verwandlungen. Tübinger Poetik-Vorlesung. Tübingen: Konkursbuch Verlag.
Tawada, Yoko (2013): Das Tor des Übersetzers oder Celan liest Japanisch. In: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik, Heft 4 2, pp. 171–177.
Tawada, Yoko (⁹2018): Talisman. Tübingen: konkursbuch Verlag Claudia Gehrke.
Tawada, Yoko (2020): Paul Celan und der chinesische Engel. Roman. Tübingen: konkursbuch Verlag Claudia Gehrke 2020.
Waterhouse, Peter (1990): Kieselsteinplan. Für die unsichtbare Universität. Berlin: Edition Galrev.
Wilms, Ralf (2011): Das Motiv der Wunde im lyrischen Werk von Paul Celan. Historisch-systematische Untersuchungen zur Poetik des Opfers. Hagen: Dissertation an der FernUniversität.

# Interkulturalität und Gattung. Re-Visionen einer vernachlässigten Beziehung in der Literaturwissenschaft

Herausgegeben von Dieter Heimböckel, Iulia-Karin Patrut, Lucia Perrone Capano

# Interkulturalität und Gattung. Zur Einführung

## *1. Voraussetzungen*

Die Hypothese, dass Interkulturalitäts- und Gattungsforschung zusammen gedacht werden sollten, konnte im Rahmen der Sektion „Interkulturalität und Gattung. Re-Visionen einer vernachlässigten Beziehung in der Literaturwissenschaft“, an der sich 32 Forscherinnen und Forscher im Rahmen der Konferenz der Internationalen Vereinigung für Germanistik 2021 beteiligten, über das erwartete Maß hinaus bestätigt werden. Angesichts der erfreulich großen Resonanz, auf welche das Thema der Sektion stieß, sahen sich ihre Veranstalterinnen und Veranstalter in der Pflicht, die Ergebnisse möglichst vollständig zu edieren, was nun mit diesem Band geschieht. Die Sektion wurde als Beitrag zur Selbstverständigung unseres Faches aufgefasst, und im Laufe ihrer dreitägigen Ausrichtung (26.–28. Juli 2021) fand ein intensiver Austauschprozess darüber statt, welche Rolle ästhetische und gattungsspezifische Fragen in der Literaturwissenschaft spielen und welche Bedeutung dabei der Interkulturalität zukommt.

Das Spannungsverhältnis zwischen Interkulturalität und Gattung verspricht, ein neues Licht auf die Evolution literarischer Formen in ihren Gattungsbezügen zu werfen: Interkulturelle Transfers von Gattungselementen und formalen Ensembles sind mindestens genauso aussagekräftig wie *national*philologische Herangehensweisen an den epochenbezogenen Wandel von Gattungen. Dies gilt sowohl für ein adäquates Verständnis der Transformation einzelner Gattungen sowie von Gattungsmischungen im diachronen Wandel als auch für die adäquate Analyse einzelner literarischer Texte. Umgekehrt legt die Sichtung von Schnittstellen zwischen Interkulturalität und Gattung die Vermutung nahe, dass dadurch ein besseres Verständnis der Reichweite interkultureller Prozesse ermöglicht wird, insofern sie eben auch dort wirken und prägend sind, wo früher Homogenität von Sprache und kulturellem Raum vermutet wurde: in deutschsprachigen literarischen Texten vom Mittelalter bis zur Gegenwart.

Dabei liegt aus heutiger Sicht die Überlegung nahe, dass interkulturelle Kontakte oder ihre Imagination und Darstellung in literarischen Texten jene eigenlogischen rekursiven Formelemente, die Gattungen ausmachen, mitgeprägt haben könnten. Denn es steht außer Frage, dass ästhetisch-poetische und kulturelle Alteritätsmomente insofern strukturanaloge Effekte zeitigen können, als Literatur nicht den Anspruch unmittelbarer Referenzierung erhebt, dafür aber durch eigenlogische Sinnanreicherungen reflektierende,

diagnostische, kommentierende oder kritische Positionen gegenüber homogenen und autoritativen Diskursen beziehen kann. Interkulturalität hält einen breiten Fundus möglicher Transfers, Hybridisierungen oder Verfremdungen im weitesten Sinne bereit, die Reflexionsspielräume eröffnen.

Wie dürftig indes die Forschungsausgangslage ist, konstatiert der jüngst in der *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* erschienene und für unsere Sektion einschlägige Aufsatz *Interkulturalität und Novelle* von Dieter Heimböckel (2021). Zu den wenigen Ausnahmen zählt ein dort aufgegriffener Beitrag von Manfred Schmeling im *Handbuch Gattungstheorie* (Schmeling 2010), der für unseren Band anschlussfähig, zugleich aber erweiterungs- und differenzierungsbedürftig ist. Dagegen fehlen leider Reflexionen zur Relevanz von Gattungen für Interkulturalität in Einführungen zur interkulturellen Literaturwissenschaft wie auch im *Handbuch interkulturelle Germanistik* (Wierlacher/Bogner 2003). Der Konnex zwischen Gattung und Interkulturalität kann sich laut Schmeling

> erstens innerhalb eines Werkes manifestieren und zweitens auf der Ebene der *Vermittlung*, des materiellen Transfers zwischen unterschiedlichen Kulturen. Im ersten Fall kommt es zu text*internen* transkulturellen Prozessen, sei es durch Thematisierungsprozesse, z.B. durch Fremdheitswahrnehmungen des Protagonisten im Reiseroman (imagologische Perspektive), sei es durch ästhetische Mittel, etwa durch den Einsatz von Mehrsprachigkeit innerhalb eines literarischen Textes. (Schmeling 2010: 124; Hervorh. i.O.)

Zudem sind auch „*externe* Reaktionen" von Gattungen („Übersetzung, Bearbeitung, auch intermedial, kommentierende Paratexte, institutionelle Vermittlung etc.") für Schmeling Formen „transkultureller Intertextualität" und damit „prädestinierte Gegenstände komparatistischer bzw. interkultureller Literaturwissenschaft." (Ebd.)

Neben der Bestimmung produktiver Anteile von Interkulturalität an der Transformation einzelner Gattungen und Untergattungen stellen sich auch weitere, zum Teil gegenläufige Fragen, insbesondere inwiefern die Autorekursivität von Gattungen zur Verschleierung interkultureller Transfers tendiert und somit die Wahrnehmung von Interkulturalität erschwert.

Dies fällt umso mehr ins Gewicht, als Interkulturalität im 19. und 20. Jahrhundert von dem Paradigma Nation in den blinden Fleck der Literaturwissenschaft verwiesen wurde. Alles, was der Homogenität der deutschen (Kultur-)Nation zuwiderlief, wurde an den Rand des Kanons gedrängt: Strömungen und Epochen, die besonders stark von Inter- und Transkulturalität geprägt waren, Texte, die zur Reflexion der Bedeutung von Interkulturalität auffordern, oder Formen und Stile, Strömungen und Bewegungen, die nur im europäischen Transfer angemessen erfasst werden können, wie beispielsweise Dada. Entsprechendes lässt sich auch für die literaturtheoretische Reflexion

der Bedeutung von Interkulturalität für das Zustandekommen und die Evolution von Gattungen sagen. Diese Forschungsfrage war im Paradigma der ‚Nationalliteratur' schlicht nicht vorgesehen.

## *2. Agenda eines neuen Forschungsfeldes*

In diesem Spannungsfeld möchte dieser Band ein neues Forschungsfeld eröffnen; er strebt weniger abschließende Antworten an als offene Fragen, die zur produktiven Weiterentwicklung des Fachs beitragen können.

Im Mittelpunkt steht die These der konstitutiven Rolle von Interkulturalität für Gattungen und ihre Evolution.

Die gattungsbezogene Untersuchung literarischer Texte verlief – ausgenommen in der Mediävistik – überwiegend im Bezugsrahmen der Nationalphilologie. Dies führte dazu, dass *interkulturelle* produktions- und rezeptionsästhetische Prozesse, die zur Genese, Entwicklung und genauen Codierung von Gattungen geführt haben, oftmals außer Acht gelassen wurden. Dabei liegt es nahe, zu untersuchen, inwiefern interkulturelle Transfers zum selbstverständlichen, leider oft ausgeblendeten Bestandteil gattungsspezifischer Autorekursivität geworden sind. Überprüfungsbedürftig sind die Effekte und impliziten Strategien von Kanonisierungsprozessen, die möglicherweise greifbare Interkulturalitätsmomente als Exklusionsanlass werteten. – Als offene Frage formuliert: Inwiefern war das, was man als Form-, Stil- und Gestaltungsmerkmal von Gattungen hielt, Ergebnis interkultureller Austauschprozesse über die Zeit? Inwiefern nahmen die literarischen Texte autorekursiv Bezug auf gattungsspezifische ästhetische Figurationen, in welche bereits das Ergebnis zahlreicher interkultureller Prozesse eingelassen war? Ist es denkbar, dass bestimmte Gattungen empfänglicher als andere für interkulturelle Themen und Verfahren waren und sind? Kann es also tatsächlich sein, um zwei konkrete Beispiel zu nennen, dass es sich bei Drama und Novelle um interkulturelle Gattungen par excellence handelt (vgl. Heimböckel 2021: 29) und damit um Genres, die eher zur Interkulturalität gravitieren als, sagen wir, Epos und Elegie? Und, theoretisch nachgeordnet, aber dennoch elementar: Inwiefern beeinflussten translatorische und editorische Verhältnisse diesen Prozess?

Es steht außer Frage, dass die Literaturen unterschiedlicher Sprachen in Europa und darüber hinaus in interkulturellen Zusammenhängen miteinander standen und stehen. Konjunkturen und Entwicklungslinien gattungsbezogener Rekursivität müssen heute also im interkulturellen Zusammenhang nachgezeichnet werden. Diese konstitutive Rolle von Interkulturalität wurde durch die diskursiven Bedingungen und teilweise durch

autopoietische Prozesse der Literatur invisibilisiert. Umso nötiger ist es, die den literarischen Texten in ihren Gattungszusammenhängen inhärenten Themen, Motive oder ästhetische Figurationen von Interkulturalität offenzulegen und zu analysieren. Zu klären ist ferner, wie interkulturelle Prozesse mit einzelnen Gattungen oder Untergattungen zusammenhängen.

Daneben gilt es, zu bestimmen, in welchen Zeiten bestimmte Gattungen besonders offen für Mehrsprachigkeit, dezidiert interkulturelle Intertextualität und andere interkulturelle Verfahrensweisen waren und welche Konsequenzen für Interkulturalität und Gattungstheorien damit einhergehen. Auch Autor- bzw. Autorinnen-bezogene Untersuchungen können erweisen, inwiefern interkulturelle Rezeptionsakte sich gattungspoetisch niederschlagen.

Die Heuristik „Interkulturalität und Gattung“ muss selbstverständlich stets ergebnisoffen angegangen werden, und damit geht der Anspruch einher, auch noch nicht abschließbar zu beantwortende Fragen anzusprechen. Einige dieser Fragen, die im Call for Papers im Vorfeld der Sektion aufgeworfen wurden, erwiesen sich als tragfähig für eine zukünftige Forschungsagenda – wenngleich die Beiträge in diesem Band bereits einige Antworten bereithalten:

Sind bestimmte interkulturelle Themen und Ästhetiken gattungsgeschichtlich von besonderer Relevanz? Wie werden in der literarischen Praxis interkulturelle Themen und Verfahrensweisen gattungsbezogen umgesetzt? Inwieweit hängen bei einer Autorin bzw. einem Autor gattungsspezifische Besonderheiten mit Interkulturalitätsmomenten zusammen, und lassen sich dabei Unterschiede zwischen Werken mit und ohne Interkulturalitätsbezug feststellen? Inwieweit ist die Vernachlässigung der Beziehung zwischen Interkulturalität und Gattung auf Kanonisierungsstrategien und ihre diskursiven Determinationen zurückzuführen? Und ist es heute überhaupt noch opportun, wenn man an Yoko Tawadas Gattungsmischungen denkt, mit den Gattungsbegriffen zu operieren?

In Lichte dieser und weiterer Fragen betrachtet, hoffen die Herausgeberinnen und der Herausgeber zusammen mit den Autorinnen und Autoren dieser Sammelpublikation einen kleinen Beitrag zur Erkenntnis der konstitutiven Rolle von Interkulturalität für die deutschsprachige Literatur in ihren europäischen und transkontinentalen Kontexten geleistet zu haben.

## *3. Gattungen und Interkulturalität im Dialog der Germanistiken*

Der interkulturelle Austausch kann in vielen Fällen besonders herausfordernd, aber auch ausgiebig sein. Wie kann man Gattungen komparatistisch-interkulturell untersuchen und funktionsgeschichtlich hinsichtlich kulturspezifischer

Gattungsgedächtnisse und kulturspezifischer Gattungskritik analysieren? Es gibt divergierende Konventionen scheinbar gleicher Gattungen, unterschiedliche stilistische Bewertungen einer bestimmten Gattung. Das alles erfordert eine Modifikation, Revision und Erweiterung der Analysekategorien, die es im Hinblick auf die jeweiligen gattungsspezifischen Besonderheiten zu prüfen und weiterzuentwickeln gilt. Desto wichtiger scheint der Ansatz unserer Sektion, der zeigen wollte, was interkulturelle Literaturwissenschaft in der Revision der Gattungen, Themen und Motive bewirken kann.

Gattungen in Bezug auf Interkulturalität theoretisch zu fassen und zu analysieren und über ihre Eigenarten, Gemeinsamkeiten, Funktionen und ihre Historizität zu reflektieren, wirft also eine neue Reihe von Herausforderungen auf, besonders im Dialog der Germanistiken. Es geht sicher einmal um eine Rekonstruktion historischer Genealogien und Typologien von Textsorten, aber auch um eine tiefergehende, interkulturell vergleichende Analyse. Die lange Tradition, die in Italien auf den Philosophen Benedetto Croce zurückgeht, stand den Gattungen ziemlich skeptisch gegenüber. Sein schwerwiegendes Urteil – die Gattungen seien ein Beispiel für eine intellektualistische Einmischung in die Sphäre der ästhetischen Intuition – hatte in der Tat zu einer Geringschätzung und zur Leugnung ihrer ästhetischen Bedeutung geführt. Und im Gefolge von Croce wird in einer Polemik mit der deutschen theoretischen Tradition der vorläufige und instrumentelle Charakter der Gattungsklassifikation betont (vgl. Rossi 2015). Die Überwindung der ‚geistesgeschichtlichen' Tradition, die Abkehr vom klassischen Historismus zugunsten der Beachtung historischer Kontingenzen und der Offenheit für neue Kriterien der philologischen und hermeneutischen Forschung haben eine geraume Zeit gedauert. Der Begriff der Interkulturalität ist in der italienischen Germanistik jetzt gebräuchlicher und wirksamer geworden. Die Bezeichnung Interkulturalität wird in vielen Diskursen verwendet. Es gibt Ansätze einer umgreifenden Interkulturalitätsforschung, und Interkulturalität ist vor allem in der Fremdsprachendidaktik und in der Pädagogik inzwischen ebenso als Leitbild verankert wie im literarischen Diskurs, der Literatur als Medium interkultureller Lernprozesse versteht, wobei eine ‚gegenwartsorientierte Fokussierung' (vgl. Wiegmann 2018: 12–13) festzustellen ist. Schaut man sich die Forschungsschwerpunkte und Projekte der germanistischen Institute an, so wird deutlich, dass es sich hier hauptsächlich um Themen und Bereiche handelt, die sich der Migration und den verschiedenen Aspekten einer multilingualen Gesellschaft zuwenden. Interkulturalität scheint daher im Kern eine Kompetenz zu umschreiben und nicht eine unerlässliche Öffnung der geisteswissenschaftlichen Fächerstruktur oder eine sowohl kanonische Autoren und Gattungen betreffende als auch neue Möglichkeiten eröffnende hochpoetologische Fragestellung. Gerade für Germanistinnen und Germanisten mit anderen Muttersprachen würden sich Möglichkeiten ergeben, Themen

und Forschungsansätze aus ihren philologischen, durch ihre Vielfalt, aber auch durch Zerstreuung und Heterogenität charakterisierten Traditionen in den wissenschaftlichen Austausch und in die verschiedenen Arbeitsfelder einzubringen – mit „travelling concepts" (Bal 2002) und Genres, die durch den Raum reisen und die Zeit überdauern. Letztlich handelt es sich um komplexere Dynamiken und Phänomene als die, die mit Begriffen wie Begegnung der Kulturen dargestellt werden. Wenn die Literatur an sich eine offene Disziplin ist, ist es wünschenswert, den literarischen Diskurs und die literarische Bildung und Vermittlung im Sinne eines interkulturellen Systems (Verbindungen zwischen europäischen und außereuropäischen Literaturen, die Präsenz klassischer Literaturen usw.) entschieden neu zu überdenken.

Im weiterlaufenden deutsch-italienischen Austausch erweist sich die gattungsbezogene interkulturelle Perspektive auch mit Rückgriff auf ältere Traditionen als sehr produktive Forschungsmethode. Das hat sich besonders im Dante-Jahr 2021 mit einem zum Teil regen Gedankenaustausch erwiesen (vgl. Scherer 2021). Gerade die interkulturelle Komplexität der *Divina Commedia* ist ein besonderer Beweis ihrer Größe. Die Rezeption der *Commedia* erweist sich in vielerlei Hinsicht als grenzüberschreitend und darf bestimmt als transnational und interkulturell verstanden werden. Dantes *Commedia* war auch für die Gattungsgeschichte ein Modellfall. Ihre durch konstitutive Mehrsprachigkeit geprägte Sprache (mit verschiedenen Varietäten des Italienischen, des Lateinischen, des Okzitanischen, des Altfranzösischen) basiert auf der vom Dichter geschaffenen Form der Terzine, die für die mehr als vierzehntausend Verse des Werks verwendet wird. Im Fall Dantes ist der kulturelle Transfer sowohl an der kulturellen und politischen Aneignung feststellbar, mit den Umdeutungen und Neubewertungen, denen das Transferobjekt Dante im Prozess der Akkulturation immer wieder unterworfen wurde und wird, als auch an der regen Übersetzungstätigkeit deutscher Dantistinnen und Dantisten. Die deutschsprachige Rezeption von Dantes Übersetzungen – insbesondere der *Göttlichen Komödie* – ist eine der intensivsten, die auf internationaler Ebene zu verzeichnen ist. Dantes Werke haben in Deutschland und im deutschsprachigen Kontext große Aufmerksamkeit und ein nachhaltiges Interesse erregt, das in erheblichem Maße von Übersetzungen begleitet wird. Die Übersetzungstätigkeit ist ungebrochen, im 21. Jahrhundert wurden noch vier vollständige Übersetzungen der Komödie angefertigt. Die Verbindungen zwischen dem Werk Dantes und der deutschen Kultur sowie der im deutschsprachigen Raum geleisteten Verbreitungs- und Übersetzungsarbeit lassen sich also nicht nur auf die Rezeption durch Schriftstellerinnen und Schriftsteller reduzieren – sie haben auch dazu beigetragen, Dante als den ‚italienischsten Italiener aller Zeiten' zum großen europäischen Dichter zu machen. Man kann die Vorstellung von nationalen und sprachlichen Grenzen am besten überwinden, indem man sich im interkulturellen Vergleich des eigenen

sprachlich-kulturellen Wertesystems und der kulturspezifisch unterschiedlichen wissenschaftlichen Denkstile bewusster wird und infolgedessen auch den Kanon oder die Kanons aus einer interkulturellen Perspektive betrachtet.

Wie die Beiträge in diesem Band zeigen, offenbart die Analyse der Transformationen und Kontaminationen literarischer Gattungen aus einer interkulturellen Perspektive epistemische Brüche in den diskursiven und Wissensordnungen, die von Zeit zu Zeit eine Neudefinition etablierter kognitiver Paradigmen nach sich ziehen und die Frage der Zirkulation des Wissens aus verschiedenen Blickwinkeln und in verschiedenen historischen Epochen anders beleuchten.

## *4. Schluss und Ausblick auf die Beiträge*

Viele der angesprochenen Fäden greifen die Beiträge dieses Bandes auf, entwickeln sie weiter und führen sie zusammen. Sie setzen eigene Akzente, beispielsweise indem sie die Effekte von Diachronie (vgl. Wiegmann 2018) oder Kanonisierung (vgl. Patrut/Uerlings 2012) betonen oder nach Interferenzen zwischen Ethik und Ästhetik fragen. Neue Befunde zur Spezifizität interkultureller Transfers und Figurationen jeweils für Drama, Lyrik und Prosa werden ebenso zutage gefördert wie wertvolle Einsichten in die Transformation des Epos durch Interkulturalität hin zu einer Gattung der Moderne oder die Affinität zwischen den Postkolonialen Studien und der Gattung des Romans begründet werden. Nicht zuletzt kommen literaturtheoretische Implikationen der Wechselbeziehung von Interkulturalität und Gattung zur Sprache.

Aufgrund der Vielzahl der Beiträge erschien uns eine Reihung der Resümees Gefahr zu laufen, ermüdend repetitiv zu wirken; um einen Eindruck von den fruchtbaren Debatten zu vermitteln, greifen wir repräsentativ einige Problemkomplexe auf, mit denen sich das Potential für Anschlussuntersuchungen freilich wiederum nur annäherungsweise erfassen und ermessen lässt, von denen wir sicher sind, dass sie Anschlussuntersuchungen anregen werden.

In der Interkulturalitätsforschung fand bislang eine Fokussierung auf Prosatexte statt, die zumindest nicht aus einer systematischen Auseinandersetzung mit Gattungsfragen hervorgegangen ist. Der Beitrag von Matthias Bauer gelangt hier zu belastbaren Ergebnissen, indem er die Genese des Romans an die ‚Zone des maximalen Kontakts' (Michail Bachtin) bindet, die interkulturelle Begegnung wahrscheinlich macht und die Konzepte von Polyphonie und Dialogizität des Romans mitbedingt. Aber auch den Beiträgen zu Epos (Mark-Georg Dehrmann), zu dramatischen (Manfred Weinberg) und lyrischen Formen oder zu Untergattungen wie der Idylle (Melanie Rohner; Jan Gerstner) gelingt es, vielfältige Interdependenzen zwischen Gattungsspezifik

und Interkulturalität aufzuzeigen. Die Präferenz der interkulturellen Literaturwissenschaft für Gegenwartstexte wurde ebenfalls hinterfragt. Zwar erweisen sich die Arbeiten Yoko Tawadas qua ihrer innovativen interkulturellen Gattungsmischungen fraglos weiterhin als erforschungsbedürftig und aufschlussreich (s. hierzu den Beitrag von Meher Bhoot). Allerdings zeigt sich durch die Einnahme der von Eva Wiegmann angeregten Perspektive ‚diachroner Interkulturalität', dass gerade mit Blick auf Gattungen zeitliche Übergänge, Schnittstellen und Untersuchungen langer Dauer in der Zeitspanne vom Mittelalter bis zur Gegenwart bislang unbekannte Phänomene und Prozesse in den Blick geraten. Dabei erweist sich als besonders anregend die an Edward Said (1983) und Mieke Bal (2002) anlehnbare Vorstellung von der ‚Gattung auf Reisen', bei denen es zu kulturphilologisch bedingten Aneignungsprozessen von Textsorten kommt (s. hierzu den Beitrag von Stefan Nienhaus), die im Ergebnis zu Genrehybridisierungen führen können.

Zu den ganz neuen Befunden gehört die Einsicht, dass Untergattungen wie die Primatographie in literarischen bzw. expositorischen Ausprägungen Interkulturalität und Ethik als wunden Punkt beleuchten bzw. als blinden Fleck ausblenden (vgl. den Beitrag von Herbert Uerlings). Von hier aus ließen sich literaturtheoretische Implikationen für die interkulturelle Literaturwissenschaft ableiten, was zweifelsohne auch für solche Bereiche und Sujets gilt, die in der Sektion gar nicht angesprochen wurden oder nur ansatzweise berührt werden konnten. Die Offenheit des Fragehorizonts impliziert eine Vorläufigkeit, die im Sinne einer „Interkulturalität als Projekt" (Heimböckel/Weinberg 2014) darauf ausgerichtet ist, für Anregungen zu ihrer Weiterführung prinzipiell empfänglich zu sein. Ein Gebiet wie das von Interkulturalität und Gattung, das in seiner Reichweite erst am Anfang der Vermessung steht, ist beispielhaft für eine ganze Reihe noch zu vertiefender Forschungsfelder, die man im Lichte der Überlegungen eingangs unserer Ausführungen gewohnheitsgemäß dem nationalphilologischen Besitzstand zuschlägt. Auch dafür liefern die vorliegenden Beiträge einigen Anschauungsunterricht, indem sie auf die Vernachlässigung des außereuropäischen Gattungstransfers aufmerksam machen (René Perfölz/Swen Schulte Eickholt) oder für die Notwendigkeit plädieren, kanonischen Autorinnen und Autoren, die in der interkulturellen Germanistik so gut wie noch nicht erforscht worden sind, zukünftig eine größere Aufmerksamkeit zu widmen (Raluca-Andreea Rădulescu). Das Verhältnis von Interkulturalität und Gattung scheint jedenfalls wie geschaffen dafür zu sein, weitere Denkanstöße auch in diese Richtung zu ermöglichen.

Aufgrund der komplexen Interdependenzen systematischer Aspekte, vor allem aber wegen der Relevanz einer diachronen Betrachtung für die Analyse von Transformationsprozessen, haben wir uns daher für eine chronologische Reihung der Beiträge entschieden, abgesehen von den Aufsätzen

mit allgemein-theoretischem oder vergleichendem Charakter, die den Band eröffnen.

*Dieter Heimbockel, Iulia- Karin Patrut, Lucia Perrone Capano*

## *Literatur*


Bal, Mieke (2002): Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide. Toronto.

Croce, Benedetto (1990): Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale (1902). Milano.

Heimböckel, Dieter (2021): Unerhört anders oder „wenn nur der Geist neu ist". Interkulturalität und Novelle. In: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 12, H. 1, S. 23–40.

Ders./Weinberg, Manfred (2014): Interkulturalität als Projekt. In: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 5, H. 2, S. 119–144.

Patrut, Iulia-Karin/Uerlings, Herbert (Hg.; 2012): Postkolonialismus und Kanon. Bielefeld.

Rossi, Francesco (2015): Generi letterari, generi testuali o modi di scrittura? Problemi metodologici e nuovi percorsi. In: Sabina Ballestracci/Simona Grazzini (Hg.): Punti di vista. Punti di contatto. Studi di letteratura e linguistica tedesca. Firenze, S. 75–92.

Said, Edward (1983): Traveling Theory. In: Ders.: The World, the Text, and the Critic. Cambridge/Mass., S. 226–247.

Scherer, Ludger (2021): Much Ado about Widmann. Aspekte eines italienisch-deutschen Dante-Streits. In: Horizonte 6; online unter: https://horizonte-zeitschrift.de/de/article/much-ado-about-widmann-aspekte-eines-italienisch-deutschen-dante-streits [Stand: 15.05.2022].

Schmeling, Manfred (2010): Transkulturalität und Gattung. In: Rüdiger Zymner (Hg.): Handbuch Gattungstheorie. Stuttgart/Weimar, S. 123–126.

Wiegmann, Eva (Hg.; 2018): Diachrone Interkulturalität. Heidelberg.

Wierlacher, Alois/Bogner, Andrea (Hg.; 2003): Handbuch interkulturelle Germanistik. Stuttgart/Weimar.

# Gattungsmischung als kulturelle Grenzüberschreitung

Eva Wiegmann (Düsseldorf)

**Abstract:** Wie die komparatistisch ausgerichtete interkulturelle Ästhetik im Anschluss an die Ethnologie der Kunst gezeigt hat, können sich der Begriff von Kunst sowie ästhetische Kategorien unterschiedlicher Kulturen deutlich voneinander unterscheiden. Das bezieht sich naturgemäß auch auf den Gattungsbegriff und die gesellschaftliche Funktion der Gattungen. Lyrik, Drama und Epos können insofern nicht im Goethe'schen Sinne als „echte Naturformen der Poesie" oder mit Emil Staiger als „anthropologische Konstanten" bestimmt werden, sondern sind kulturell präfigurierte Kategorienbildungen, die sich als typisierte Schreibweisen in der europäischen Kunstpraxis herausgebildet haben.

Gattungsmischungen unterlaufen diese kulturell präfigurierten Normierungen und Grenzziehungen. Als hybride Gebilde entziehen sie sich der eindeutigen Zuordnung und verstoßen damit implizit gegen eurozentrische Kategorisierungsmodelle. Das hierin sich zeigende interkulturelle Potential der Gattungsmischungen nimmt der vorliegende Beitrag exemplarisch am Beispiel von Texten der literarischen Avantgarde (Carl Einstein, Franz Jung) in den Blick.

**Keywords:** Dekolonisierung der Gattungsbegriffe, Interkulturalität, Avantgarde, Manifest, Carl Einstein (1885-1940), Franz Jung (1888-1963)

## *1. Problematisierung des Gattungsbegriffs*

Aus der Perspektive einer interkulturellen Literaturwissenschaft ist es ein wesentliches Forschungsdesiderat, die Gattungsbegriffe näher in den Blick zu nehmen, denn die Systematisierung von Kunst in Gattungskategorien ist ein hochgradig kulturspezifisches Phänomen.

Wie die komparatistisch ausgerichtete interkulturelle Ästhetik im Anschluss an die Ethnologie der Kunst gezeigt hat, unterscheiden sich der Begriff von Kunst sowie die ästhetischen Kategorien einzelner Kulturen deutlich voneinander. Das bezieht sich naturgemäß auch auf den Gattungsbegriff (vgl. Souriau 1969) und die gesellschaftliche Funktion der Gattungen (vgl. W. Henckmann 1992: 108). In diesem Sinne lassen sich mit Rüdiger Zymer künstlerische Gattungen „als Elemente habitualisierter Klassifikationshandlungen" beschreiben, die sich „in historisch-kulturell unterschiedlichen und jeweils veränderlichen sozialen Zusammenhängen" (Zymer 2018: 430)[1] herausgebildet haben. Literarische Gattungen sind zweifelsohne

1 Zur Gattung als habitualisierter Klassifikationshandlung vgl. grundlegend Michler 2015: 47–71.

das Produkt kultureller Ausdifferenzierungsprozesse,[2] die keiner universalen Verlaufsform folgen, sondern kulturspezifisch variieren. Lyrik, Drama und Epos können insofern nicht im Goethe'schen Sinne als „echte Naturformen der Poesie" (Goethe 2005: 187)[3] oder mit Emil Staiger als „anthropologische Konstanten" (Staiger 1951: 155; vgl. G. Henckmann 1992: 76) bestimmt werden. Es handelt sich vielmehr um kulturspezifische Kategorienbildungen,[4] die sich als typisierte Schreibweisen in der europäischen Literaturgeschichte herausgebildet haben. Dabei zeigt sich schon in einem eurozentrischen Rahmen eine durchaus „widersprüchliche Begriffsgeschichte" der sich von der aristotelischen *Poetik* herleitenden Gattungsbegriffe, welche „die Schwierigkeit" der „Bestimmung" (G. Henckmann 1992: 75) deutlich macht. Zugleich stellt sich die Frage, ob sich altgriechische Gattungsbegriffe im engeren Sinne überhaupt auf deutschsprachige Literatur applizieren lassen. Im Hinblick auf die Lyrik muss jedenfalls konstatiert werden, dass sich mit antiken Versmaßen verknüpfte Gattungskonventionen nur bedingt in deutscher Sprache umsetzen lassen, weil sich der deutsche Sprachrhythmus deutlich vom griechischen unterscheidet (vgl. Mohr 2001: 471; Braungart 2002). Schon vor dem Hintergrund rein sprachlicher Diversität scheint es also strenggenommen nicht möglich, universale Kategorien zu bilden. Ein weiteres Beispiel für die Unübersetzbarkeit von Gattungsbegriffen allein im europäischen Kontext liefert etwa der Vergleich des französischen *conte de fées* mit der deutschen Märchennovelle, was trotz gemeinsamer Merkmale durchaus nicht dasselbe

2 Das betrifft auch schon die Unterscheidung der Kunstformen. So waren die rhythmischen Künste Musik, Tanz und Dichtung ursprünglich eng miteinander verbunden und haben sich erst im Prozess kultureller Ausdifferenzierung zu autonomen Kunstformen entwickelt. „Man wird", laut Wolfgang Mohr, „davon ausgehen können, daß die Gebiete, die sie in früheren Kulturen je selbständig besetzten, verhältnismäßig schmal waren. In der Regel war Musik Gesang, Versdichtung gesungene Dichtung. Daher bewahrt die Musik, auch wenn sie sich vom Worte löst, vielfach ein poetisches Element, und Gedichte erscheinen, auch wenn sie gesprochen oder still gelesen werden, ‚wie gesungen'. Der Tanz hat sich bis heute noch nicht aus der Verbindung mit der Musik gelöst. Wenn er auf Musik verzichtet, weicht er nach der Seite des Gestenspiels oder der dramatischen Mimesis von seiner Mitte." (Mohr 2001: 460)

3 Wie Zymer ausführt, neigen die spekulativen Gattungspoetiken des frühen 19. Jahrhunderts insgesamt „zu einer Ontologisierung von Gattungen" sowie „zu einer geschichtsphilosophischen Koppelung von Gattungen und ‚Weltzuständen', anthropologischen Kategorien oder psychologischen Dispositionen sowie einer Verabsolutierung und Essentialisierung des doch nur kulturrelativen und historischen Konzeptes der Gattungstrias Lyrik, Epik und Dramatik." (Zymer 2018: 440).

4 Im Grunde vertritt schon Hegel zumindest latent diese Auffassung, wenn er die „einzelnen Gattungsbereiche an unterschiedliche, zeitlich bestimmte Kultur- und Gesellschaftszustände (‚Weltzustände')" bindet (Zymer 2018: 439).

und mit unterschiedlichen soziokulturellen Kontexten verknüpft ist.[5] Was sich also schon im verengten Blickwinkel auf die europäische Literaturgeschichte als problematisch erweist, wird vollends fragwürdig, wenn man die Perspektive in eine globale weitet. Vermehrt werden inzwischen Stimmen laut, die im Hinblick auf eine interkulturelle Ästhetik eine „Dekolonisierung künstlerischer Gattungen“ (Alfried Krupp Wissenschaftskolleg Greifswald 2021) fordern. In diesem Sinne spricht sich etwa die Philosophin Mâdâlina Diaconu für die Revidierung eines „System[s] der Künste, der Gattungen und ästhetischen Kategorien“ aus, „welches allein die europäische Kunstpraxis verallgemeinert“ (Diaconu 2003: 19) habe und außereuropäischen Kunstformen in keiner Weise gerecht werde.

Nun kann eine germanistische Literaturwissenschaft, auch wenn sie sich als eine interkulturelle versteht, natürlich nicht grundsätzlich von den habitualisierten Klassifikationshandlungen absehen, die für ihren Gegenstand Geltung haben. Eine Auflösung gattungspoetischer Vorstellungen an sich, wie sie zu Beginn des 20. Jahrhunderts auch schon Benedetto Croce in seiner *Estetica* (1902) fordert, weil Gattungsbegriffe als verallgemeinernde Etiketten einem komplexen ästhetischen Gegenstand niemals auch nur annähernd gerecht würden, scheint hier nicht zielführend zu sein. Schließlich handelt es sich ja nicht nur um heuristische Begriffsbildungen. Vielmehr schreiben sich die im Horizont ihrer Zeit entstandenen Poetiken und die Auseinandersetzung mit Gattungsbegriffen auch unzweifelhaft in die Textur literarischer Werke ein, in denen sie ästhetisch produktiv gemacht werden. Die Problematik eines gattungsbegrifflichen Denkens, das eurozentrisch basierte ästhetische Kategorien universalisiert und zugleich auf normativen Ausschlusskriterien aufbaut, ist dennoch unbedingt zu berücksichtigen, wenn man über ‚Interkulturalität und Gattung‘ spricht. Es gilt insofern nicht nur ein Augenmerk auf die zeit- und gesellschaftsgeschichtliche Bedingtheit von Gattungsbegriffen zu haben, sondern auch auf deren ästhetische Funktion im Kontext der westlichen Semiosphäre und darauf, wie sich Poetiken gegenüber Kunstauffassungen und ästhetischen Kategorisierungen verhalten, die sich in anderen kulturellen Kontexten herausgebildet haben.[6]

5 Während das eine der distinguierten Salonkultur entspringt, ist das andere bekanntlich mit ‚Volkstümlichkeit‘ assoziiert. Ein deutlicher Unterschied zeigt sich auch darin, dass die Feengestalten im französischen *conte de fées* als Verkörperungen der Vernunft auftreten (etwa bei Charles Perrault oder Madame Sevigne), während das Phantastische in den romantischen Märchennovellen gegenteilig bestimmt ist, als Repräsentation der sog. ‚Nachtseiten der Vernunft‘. Zum Verhältnis von *conte de fées* und Märchen vgl. u.a. Grätz 1988.

6 Selbst wenn diese nicht zur Kenntnis genommen werden, sagt das etwas über das Verhältnis aus.

Im Folgenden wird aus dieser kritischen Perspektive auf Gattungsbegriffe der Blick auf Phänomene der Gattungsmischung gerichtet. Dabei wird allerdings nicht die produktive Rezeption von bestimmten fremdkulturellen Gattungsformen wie etwa Ghasel oder Haiku thematisiert. Vielmehr sollen Konvergenzen zwischen Gattungsmischung und Interkulturalität bzw. das interkulturelle Potential der *genera mixta* beleuchtet werden.

## *2. Gattungsmischung als kulturelle Grenzüberschreitung*

### *2.1* Genre mixing *als strukturelle Neuorganisation des Denkens*

Zu diesem Zweck machen wir zunächst einen gesellschaftswissenschaftlichen Exkurs: 1980 konstatiert Clifford Geertz für das Feld der Sozialwissenschaften ein gehäuftes Auftreten von Gattungsmischungen, in dem sich – wie er ausführt – eine Art Anpassungsleistung an veränderte soziokulturelle Gegebenheiten konstatiere, an Pluralisierung und Dezentrierung; kurz gesagt: an die grenzauflösenden Globalisierungsprozesse. Mit Geertz geht die produktive Transzendierung der Gattungsgrenzen Hand in Hand mit einer Neuordnung gesellschaftlicher Denk- und Handlungsmuster – sie ist „refiguration of social thought“ (Geertz 1980: 165). *Genre mixing* definiert Geertz entsprechend als „not just another redrawing of the cultural map – the moving of a few disputed borders [. . .] – but an alteration of the principles of mapping. Something is happening to the way we think about the way we think.“ (Ebd.: 166)

Die produktive Überschreitung der Gattungsgrenzen geht hier mit einer Art Befreiung des Denkens aus unzeitgemäßen Kategorisierungsstrukturen und einer strukturellen Neuorganisation einher, in der sich der Übergang zur Postmoderne dokumentiert. Im Kontext zunehmender Globalisierung avanciert die Gattungsmischung „zur paradigmatischen Leitvorstellung“ nicht nur in einer „fiktionstheoretisch sensibilisierten Ethnographie“ (Holdenried 2004: 48 f.), sondern auch in Literatur, bildender Kunst und Musik: „Blurred genres is the new normal“, wie Eddino Abdul Hadi (2016) konstatiert.

Geertz’ wissenschaftstheoretische Beobachtung einer Konvergenz von kulturellen Wandlungsprozessen und Gattungsmischungen deckt sich mit der Literaturgeschichte, denn Überschreitungen von Gattungsgrenzen treten auch hier insbesondere da gehäuft auf, wo man von sog. Epochenschwellen[7]

7 Nach Blumenberg ist die Epochenschwelle markiert durch „ein[e] differentiell[e] Betrachtung“ und unterschiedliche „Möglichkeiten, etwas ‚zur Sprache‘ zu bringen“ (Blumenberg 1976: 20).

spricht, wo sich die Weltwahrnehmung infolge eines Paradigmenwechsels grundlegend verschiebt und ändert (vgl. Kuhn 2014: 129).

So haben *genera mixta*, wie Sven Gesse gezeigt hat, etwa am Übergang von der Spätaufklärung zur Kunstepoche Konjunktur. Durch kombinatorische Variationen der Hauptgattung bildet sich hier eine „Vielzahl neuer Formen besonders in Epik und Dramatik" (Gesse 1997: 11) heraus. Und aus der collagierenden Gattungsmischung entsteht dann schließlich in der Frühromantik[8] der Roman als ‚the new normal'.

In der historischen Avantgarde, die im Folgenden fokussiert werden soll, ist es das Manifest, das sich im Kontext des Umbruchs zur technischen Moderne als neue Gattung etabliert (vgl. Fähnders 2010: 202–204). Das avantgardistische Manifest ist dabei nicht nur das Ergebnis einer literarischen Gattungsmischung, sondern eine interdisziplinäre Gattungsüberschreitung, die durchaus Ähnlichkeit mit dem von Geertz thematisierten *genre mixing* in den Sozialwissenschaften aufweist, denn das literarische Manifest fusioniert eine staatspolitische, dem Dekret verwandte Textsorte mit poetologischem Programm und ist zugleich häufig auch als Pressetext konzipiert (vgl. Jarillot Rodal 2009; Fähnders 2019: 104–117). Die Entstehung dieser neuen synkritischen Gattung bildet eine signifikante Veränderung des Kunstverständnisses ab: die Hybridisierung der Bereiche Kunst und Leben bzw. Ästhetik und politische Praxis, die sich auch in neuen Formen der Aktionskunst vergegenwärtigt. Ein zentrales Element ist dabei auch die intermediale Überschreitung der Gattungsgrenzen,[9] das Zusammenwirken unterschiedlicher Kunstformen im Projekt Avantgarde,[10] das den habitualisierten Begriff von Kunst und die daran anschließenden Kategorienbildungen zur Disposition stellt.[11]

8 In Friedrich Schlegels 116. *Athenäum*-Fragment wir der Roman als „progressive Universalpoesie" bestimmt und damit „als Synthese aller Gattungen in der modernen, d.h. *roman*tischen Poesie." (Gesse 1997: 14; Hervorh. i.O.)

9 Verwiesen sei hier etwa auf die hieraus entstehenden neuen Gattungstypen des ‚typographischen Gedichts' bzw. der ‚visuellen Poesie' und des ‚Lautgedichts' oder ‚phonetischen Gedichts', die sich im Futurismus und Dadaismus herausgebildet haben (vgl. Jäger 1991: 237).

10 Zum „Projekt Avantgarde" vgl. grundlegend Fähnders 2019.

11 Darüber hinaus geraten im Projekt Avantgarde, das den Traditionsbruch zum Programm macht, historisch gewachsene und etablierte Kategorisierungen von Kunstwerken generell in die Krise. Es entstehen dabei Formen, die sich nicht mehr umstandslos unter der historisch gewachsenen, etablierten Werkkategorie fassen lassen, wie etwa die gemeinschaftlichen intermedial improvisierten dadaistischen Veranstaltungen im Cabaret Voltaire (vgl. hierzu auch Bürger 2013: 76–80).

## *2.2 Ent*fremdung *von genealogischen Denkformen und transformationsästhetische Funktion der Gattungsmischung*

In der avantgardistischen Gattungsmischung dokumentiert sich nicht nur ein wissensgeschichtlich relevanter Übergang, vielmehr wird im Projekt Avantgarde gerade die Außerkraftsetzung herkömmlicher Kategorisierungsmuster in der Transgression zum zentralen Programmpunkt erhoben. Der Sprengung gesetzter Gattungsgrenzen als kultureller Grenzüberschreitung kommt dabei eine zentrale transformationsästhetische Funktion zu, denn Gattungsmischungen unterlaufen kulturell präfigurierte Normierungen und Grenzziehungen. Als hybride Gebilde entziehen sie sich der eindeutigen Zuordnung und verstoßen subversiv gegen gesetzte Konventionen und Kategorisierungsmodelle.[12] Sie widersetzen sich den vorherrschenden Ordnungsmustern und repräsentieren etwas Außerordentliches.

Es ist eben dieses habitualisierte Kategorisierungsmuster außer Kraft setzende Moment, das in den historischen Avantgarden zu einer Verknüpfung von Gattungsmischung und Fremdbezügen führt. Die programmatische Ent*fremdung* von genealogischen Denkformen in der Aushebelung etablierter Ordnungsstrukturen dockt an das kulturell Fremde an, das in diesem Kontext in Literatur und Kunst vielfach zum „Vehikel" (Döblin 2015: 25) innovativer Ästhetiken wird. Die ästhetische Funktion des Fremden ist es hier, gewohnte Wahrnehmungs- und Darstellungsmuster aufzubrechen und neue Möglichkeitshorizonte zu erschließen. Phänomenologisch gesehen ergibt sich hier eine Konvergenz zwischen Gattungsmischung als kultureller Grenzüberschreitung und interkultureller Fremderfahrung, die, wenn man sich wirklich auf sie einlässt, intellektuelle Kategorisierungsmuster und Werthierarchien irritieren und die Weltwahrnehmung sowie damit verknüpften Denk- und Handlungsmuster potenziell verändern kann. Die Kombination erzeugt dabei sozusagen einen Dopplereffekt. Die anvisierte Ent*fremdung* von habitualisierten Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsformen ist hier allerdings letztlich weniger interkulturell motiviert als vorrangig durch eine Kritik an unzureichenden bzw. unzeitgemäßen Begriffen und Kategorisierungsmustern angesichts veränderter Realitäten.

Der ‚Dichter' im Projekt Avantgarde stellt dabei aber nicht nur den Dichtungsbegriff zur Disposition (vgl. Fähnders 2022). Zum Programm gehört

12 Auch Gottfried Boehm weist darauf hin, dass „die Gattungen keine isolierten oder gar zufälligen Ausdrucksmöglichkeiten sind, sondern eine gemeinsame Ordnung repräsentieren", die „eine bestimmte Sicht auf die Welt [spiegelt]" und sich auf die „Beschaffenheit" künstlerischer Werke „bis ins kleinste Detail" auswirkt. „Sie enthält Legitimitätskriterien und regelt den Umfang dessen, was überhaupt dargestellt werden kann." (Boehm 2003: 20 f.)

vielmehr auch, dass er, wie es Ludwig Rubiners Manifest *Hören Sie!* proklamiert, seine „Stimme für die / Anderen!“ (Rubiner 1982: 367) erhebt und versucht „diese Anderen selbst zu Wort kommen zu lassen.“ (Fähnders 2022: 175) Die vielen zwischen Primitivismus und Exotismus oszillierenden Darstellungsformen genügen dennoch wohl eher selten dem kritischen Blick einer durch die postkolonialen Studien geprägten Interkulturalitätsforschung. Trotz des proklamierten Bruchs mit konventionellen Wahrnehmungsmustern werden bspw. in der avantgardistischen Afrika-Rezeption durchaus stereotype Zuschreibungen der ‚Einfachheit‘, ‚Naivität‘ und ‚Expressivität‘[13] übernommen, auch wenn diese normativ umgedeutet werden.

### *2.3 Gattungsmischung und -zitat bei Carl Einstein*

Ein paradigmatisches Beispiel für die Konvergenz von Interkulturalität und Gattungsüberschreitung in der Avantgarde, an dem zugleich die Aporien deutlich werden, liefert Carl Einstein. Einstein hält in seinem Schaffen grundsätzlich – sowohl in Bezug auf seine Prosa wie auf seine kunsttheoretischen Texte – keine Gattungsgrenzen ein. So kommt etwa der ‚Roman‘ *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders* nur auf etwas mehr als 40 Seiten und stemmt sich „gegen eine traditionelle Lesererwartung“, indem er „jede inhaltliche Ordnung oder Kausalität und Stringenz“ (Schmidt-Möbus 2012: 161) vermeidet. In der *Kunst des 20. Jahrhunderts*, die 1928 im Propyläen-Verlag erschien, wo das Publikum mehrheitlich Sachprosa erwartete, finden sich zahlreiche „Aphorismen und Kalauer“, „Hoch- und Alltagssprache“ wechseln einander ab. „Sein Diskurs sinkt“, wie Klaus Kiefer bemerkt, „en passant zum sportiven Jargon, zur Gebrauchsanweisung“ (Kiefer 2022: 26). Die interkulturelle Komponente kommt dabei vor allem in Einsteins ‚afrikanischen‘ Arbeiten zum Tragen: in der *Negerplastik* und in den *Afrikanischen Legenden*. An dieser Stelle soll nicht im Detail auf den hochkomplexen Text der *Negerplastik* eingegangen werden,[14] aber es sollen einige zentrale Aspekte des Zusammenwirkens von Gattungsmischung und kultureller Grenzüberschreitung herausgestellt werden: Die 1915 erschienene Publikation widmet sich der Formsprache afrikanischer Plastiken, die sich den im europäischen Kunstdiskurs herausgebildeten Kategorisierungsmustern entziehen und sich ihrem Begriff von ‚Schönheit‘ widersetzen. Der Kunstbetrachtung wird hier – im Anschluss an Wilhelm Worringer – eine kulturrelativistische Perspektive zugrunde gelegt, welche die ästhetischen Beurteilungsmaßstäbe der

13 Vgl. die entsprechenden Schlagwörter in Schultz 1995.
14 Vgl. hierzu ausführlicher Wiegmann 2020.

europäischen Kunstgeschichte als unzureichend entlarvt und ihren absoluten Geltungsanspruch aufhebt.

Von entscheidender Wichtigkeit ist hier nicht nur, dass sich die afrikanische Kunst radikal von vertrauten Darstellungskonventionen unterscheidet, an die eine mit den Traditionslinien programmatisch brechende avantgardistische Ästhetik anknüpfen kann. Es geht vielmehr auch darum, dass „die Kenntnisse von afrikanischer Kunst im ganzen gering und unbestimmt" (Einstein 1994: 235)[15] sind und „weder die geschichtlichen noch geographische Kenntnisse [. . .] vorläufig auch nicht die bescheidenste Kunstbestimmung" (ebd.: 236) erlauben. Jeder Versuch, aus einer europäischen Perspektive etwas über den semantischen Gehalt der im Bildteil abgedruckten Plastiken aussagen zu wollen, wird infolgedessen als unmöglich postuliert. Nur eine von den europäischen Wissensordnungen abstrahierte Betrachtung der unmittelbar wahrnehmbaren Formen könne dieser Kunst gerecht werden. Die 111 Abbildungen afrikanischer Plastiken im foto*graphischen* Teil werden dementsprechend nicht nur ohne ethnographische Ein- und geographische Zuordnung, sondern auch völlig ohne kunstgeschichtlichen Kommentar und ohne jede intratextuelle Ekphrasis präsentiert. Die Widerständigkeit gegen eingeschliffene Deutungsmuster zeigt sich dabei auch am Text *Negerplastik* selbst. Wie die aus kunstgeschichtlichen und ethnographischen Zusammenhängen gelösten afrikanischen Plastiken kann er formal nicht eindeutig kategorisiert werden. An der Schnittstelle von kunstgeschichtlicher Betrachtung, kubistischem Manifest, literarischem Text und Bildband sprengt die *Negerplastik* Gattungskonventionen und entwickelt eine poetische Sprache, die semantischer Normativität widerspricht und Unverständlichkeit zelebriert.[16]

Auch die 1925 erschienenen *Afrikanischen Legenden*, die ethnologische Übertragungen oraler Texte aus den autochthonen afrikanischen Sprachen mit Ansätzen zu einer dreidimensional-kubistischen Dichtung fusionieren, weisen einen kritisch-ironischen Umgang mit den etablierten Gattungskonventionen auf. Das Gattungszitat[17] ‚Legenden' ruft im abendländisch-christlichen

15 In den „Anmerkungen zur Methode" der *Negerplastik* heißt es entsprechend: „Ich glaube sicherer, als alle mögliche Kenntnis ethnographischer usw. Art gilt die Tatsache: die afrikanischen Skulpturen! Man wird das Gegenständliche, respektive die Gegenstände der Umgebungsassoziationen ausschalten und diese Bildungen als Gebilde analysieren." (Einstein 1994: 235).

16 Diese Unverständlichkeit wird dabei aber nicht über eine radikale Sprachzertrümmerung oder ein Ausweichen in eine pseudo-afrikanische Lautsprache erreicht, wie etwa bei Hugo Ball. Vielmehr generiert sie sich über eine hochgradig konstruierte Komplexität und neue Begrifflichkeiten zur Beschreibung der Formsprache, die den Wissenshorizont des Lesers übersteigen.

17 „Die Relation ‚Gattung als Zitat' liegt vor, wenn die charakteristischen Konventionen einer Gattung nur eine Dimension oder Teile eines Textes, nicht aber den Text in seiner

Kontext gesetzte Konventionen auf, vollzieht sie jedoch in der Textgestaltung nicht nach. Es geht vielmehr „um ihre kritisch-distanzierte Thematisierung." Im Gattungszitat werden – nach Peter Kuon – „die gedanklichen Voraussetzungen einer Gattung aufgedeckt" und „die Schwachstellen des Gattungssystems bloßgelegt" (Kuon 1988: 321 f.). Zugleich markiert das Gattungszitat hier aber auch durchaus unironisch wieder eine kulturrelativistische Perspektive, also den Umstand, dass es einem europäischen, im jüdisch-christlichen Horizont befangenen Leser kaum möglich sein wird, sich den vollen Bedeutungsgehalt der versammelten Mythen zu erschließen. Denn zur Gattungskonvention der ‚Legende' gehört es, dass ein solcher Text nur in einer Gemeinschaft der Gläubigen voll erfasst werden kann, die um den „außerhalb der Welt und des Textes liegenden Sinnbezug" (Woesler 1981: 236) wissen. Insofern lässt sich Einsteins Sammlung mythischer Erzählungen Afrikas nicht allein auf ein primitivistisches Interesse „an der entkleideten nackten Sprache" (Pape 1993: 132) zurückführen. Vielmehr geht es auch hier um die Widerständigkeit gegen eurozentrische Kategorisierungen und Welterklärungsmodelle. Was Einstein fasziniert, ist die Multidimensionalität[18] afrikanischer Mythen, die ein breites Spektrum an Interpretationsmöglichkeiten bieten und sich der Reduktion auf eine singuläre Bedeutung verweigern. Ins Feld geführt werden sie hier wie auch in der 1921 erschienenen Publikation *Afrikanische Plastik* als alternative Welterklärungsmodelle, welche Erkenntnismöglichkeiten bieten, die – im Sinne Edward Tylors oder James Frazers – durchaus „den gleichen Gültigkeitsanspruch" haben „wie Naturgesetze." (Hahn 2014: 110) Allerdings kommt hierbei eine durchaus nicht unproblematische primitivistische Perspektive zum Tragen, in der jede zeitgenössische afrikanische Kunst, Literatur- und Wissensproduktion vollständig ausgeblendet wird. Zugleich entstammen sowohl die Mythen als auch die Plastiken einem weitgehend unreflektierten kolonialen Vermittlungskontext. Eine authentische ‚afrikanische' Weltsicht kommt, dem von Einstein postulierten Anspruch zuwiderlaufend, insofern weder in der *Negerplastik* noch in den *Afrikanischen Legenden* oder der *Afrikanischen Plastik* unvermittelt zur Sprache.[19]

Totalität prägen. Anders gesagt: der Text nimmt eine oder mehrere Gattungen nicht in einer Weise auf, daß er selbst als ihre Konkretation aufzufassen wäre, sondern so, daß sie in ihm als Zitate fremder Gattungszusammenhänge erscheinen." (Kuon 1988: 312)

18 Zur Multidimensionalität von Mythen vgl. Mader 2003: 1.

19 Die von Einstein herangezogenen Mythen entstammen allesamt im kolonialen Kontext entstandenen Aufzeichnungen, die als Übersetzung aus den Originalsprachen in die Sprache und Bedeutungsmatrix der Kolonisatoren keine Authentizität beanspruchen können.

### *2.4 Collagierende Gattungsmischung bei Franz Jung*

Ein überzeugenderer Versuch, im Sinne des Rubiner'schen Diktums, die ‚Stimmen der anderen zu Gehör zu bringen', findet sich in Franz Jungs *Joe Frank illustriert die Welt*. Franz Jung war in der Zwischenkriegszeit ein dem Linkskommunismus eng verbundener experimentell-avantgardistischer Autor, für den „[ä]sthetische Probleme [. . .] immer auch politische Probleme" (Fähnders/Karrenbrock/Rector 1972: 17) waren. Der unter der Gattungsbezeichnung ‚Roman' firmierende Text *Joe Frank illustriert die Welt*, der 1921 im Aktions-Verlag erschien, ist tatsächlich eine Gattungsmischung, die Aspekte des journalistischen Berichts, des Manifests und des Romans collagiert. In den Berichten des ersten Teils *Joe Frank erzählt von Draußen*, in denen in einem internationalen Querschnitt von verschiedenen proletarischen Befreiungskämpfen und blutigen Konterrevolutionen in Nordamerika, Finnland, Russland und Irland berichtet wird, werden unter dem „ausdrücklichen Hinweis auf ihre historische Authentizität" (ebd.: 14) Teile der Autorschaft augenscheinlich abgegeben. Hier werden „andere, fremde, z.T. auch fremdsprachige Text-Materialien bearbeitet" (Fähnders 2022) und mit einem Manifest verwoben, dessen Programm sich nicht rein politisch bestimmt, sondern dabei auch den Anspruch einer „internationalistischen Weltliteratur" (Schaub 2019: 128) erhebt. Der zweite Teil, *Joe Frank sieht sich im Lande um*, erzählt aus einer deutschen Innenperspektive, wobei sich in permanenten Perspektivverschiebungen neusachliche Erzählung und phantastische Groteske mischen und jede sich aufbauende Erzähl- und Handlungsordnung wieder gesprengt wird. Es ist ein Text „wider die Ordnung" (Jung 1972: 59), der mit Verschiebungen arbeitet, die jede „Rekognoszierung" (ebd.: 56) etablierter Kategorisierungen unterlaufen.

Vor dem Hintergrund einer kommunistischen Internationale, die alle „Verdammten dieser Erde"[20] zu Brüdern im Freiheitskampf erklärt, scheinen im zweiten Teil auch eingestreute Motive aus dem kolonisatorischen Kontext auf. Etwa: „Eine sehr seltsame Musik. Wie in Haiti." (Ebd.: 49) Oder: Ein plötzlich auftauchender Mann „wie ein Indianer", der sich bei der Niederschlagung der kommunistischen Hafenrevolte, mit dem „lange[n] Messer vorneweg" (ebd.: 51), gegen die ‚Noskes' zu verteidigen sucht. Und ein aus unerfindlichen Gründen inhaftierter Hauptmann liest ein Heft der *Gartenlaube* von 1894 über das koloniale „Ansiedlungswesen in Argentinien" in „mehreren Fortsetzungen" (ebd.: 58). Parallel dazu verlaufen eingestreute intertextuelle Hinweise auf Werke der Weltliteratur: Knut Hamsuns *Segen der*

20 Aus dem Liedtext der kommunistischen *Internationale* in der Übersetzung von Emil Luckhardt (franz. Original von Eugène Pottier, 1871).

*Erde*; Heinrich v. Kleists *Die Verlobung in St. Domingo*; Nikolaj Gogols *Die Nase* bzw. Hermann Bangs *Das graue Haus* und Franz Kafkas *Der Heizer*.

Trotz der Parallelisierung der Erzählungen und historischen Ereignisse, die Ähnlichkeiten von Unterdrückungssystemen und eine verbindende Brüderlichkeit aller Entrechteten symbolisieren, gelingt es Jung insbesondere auch über die collagierende Gattungsmischung eine Multiperspektivität ins Werk zu setzen, welche die Individualität der Figuren und Geschichten nicht nivelliert und doch eine ‚klassifizierende' (vgl. ebd.: 67) Differenzierung überschreitet.

## *Literatur*


Alfried Krupp Wissenschaftskolleg Greifswald (2021): Zur Dekolonisierung künstlerischer Gattungen: Das dialogische Bild in der Schwarzen Diaspora, Dr. Sarah Hegenbart, 8.6.2021 [Veranstaltungsankündigung]; online unter: https://www.wiko-greifswald.de/programm/allgemeines/veranstaltungskalender/veranstaltung/n/zur-dekolonisierung-kuenstlerischer-gattungen-das-dialogische-bild-in-der-schwarzen-diaspora/ [Stand: 15.5.2022].

Blumenberg, Hans (1976): Aspekte der Epochenschwelle: Cusaner und Nolaner. Frankfurt a.M.

Boehm, Gottfried (2003): Das bildnerische Kontinuum. Die Transgression der Gattungsordnung in der Moderne. In: Gerhard Neumann/Rainer Warning (Hg.): Transgressionen. Literatur als Ethnographie. Freiburg i.Br., S. 19–38.

Braungart, Wolfgang (2002): Hymne, Ode, Elegie. Oder von der Schwierigkeit mit antiken Formen der Lyrik (Mörike, George, George-Kreis). In: Achim Aurnhammer/Thomas Pittrof (Hg.): „Mehr Dionysos als Apoll". Antiklassizistische Antike-Rezeption um 1900. Frankfurt a.M., S. 245–271.

Bürger, Peter ([16]2013): Theorie der Avantgarde. Mit einem Nachwort zur 2. Aufl. Frankfurt a.M.

Diaconu, Mâdâlina (2003): Interkulturelle Ästhetik als Spielraum. Zwischen interkultureller Philosophie und Ästhetik. In: polylog. Zeitschrift für interkulturelles Philosophieren 9, S. 6–20.

Döblin, Alfred (2015): Der Epiker, sein Stoff und die Kritik. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 21: Schriften zu Leben und Werk. Hg. v. Christina Althen. Mit einem Nachwort v. Wilfried F. Schoeller. Frankfurt a.M., S. 21–32.

Einstein, Carl (1994): Negerplastik. In: Ders.: Werke. Berliner Ausgabe. Bd. 1: 1907–1918. Hg. v. Hermann Haarmann u. Klaus Siebenhaar. Berlin, S. 234–252.

Fähnders, Walter ([2]2010): Avantgarde und Moderne 1890–1933. Stuttgart/Weimar.

Ders. (2019): Projekt Avantgarde. Avantgardebegriff und avantgardistischer Künstler, Manifeste und avantgardistische Arbeit. Bielefeld.

Ders. (2022): Zwischen Prophetentum und Selbstaufhebung: Der avantgardistische Künstler. In: Juni-Magazin 57/58 (= Einstein. Ein Widerbesuch bei Carl Einstein mit philologischen Perspektiven, Fragen zum Wissen der Moderne, zur

Ästhetik, Avantgarde und ihren medialen Praktiken, zum Kritiker und dessen Netzwerk und zu den inter- und transkulturellen Zugängen. Hg. v. Jasmin Grande, Eva Wiegmann u.a.), S. 169-180.

Ders./Karrenbrock, Helga/Rector, Martin (1972): Einleitung. In: Franz Jung: Joe Frank illustriert die Welt. Die roten Jahre 1. Hg. v. Walter Fähnders, Helga Karrenborck u. Martin Rector. Darmstadt, S. 9–29.

Geertz, Clifford (1980): The Refiguration of Social Thought. In: The American Scholar 49, H. 2, S. 165–179.

Gesse, Sven (1997): ‚Genera mixta'. Studien zur Poetik der Gattungsmischung zwischen Aufklärung und Klassik-Romantik. Würzburg.

Goethe, Johann Wolfgang v. ([17]2005): West-Östlicher Divan. In: Ders.: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bde. Bd. 2: Gedichte und Epen II. Hg. v. Erich Trunz. München, S. 7–270.

Grätz, Manfred (1988): Das Märchen in der deutschen Aufklärung. Vom Feenmärchen zum Volksmärchen. Stuttgart.

Hadi, Eddino Abdul (2016): Pop Culture: Blurred genres is the new normal in music. In: straitstimes.com, o.D. [2016]; online unter: https://www.straitstimes.com/lifestyle/entertainment/blurred-genres-is-the-new-normal [Stand: 15.5.2022].

Hahn, Hans Peter ([2]2014): Ethnologie: Eine Einführung. Frankfurt a.M.

Henckmann, Gisela (1992): [Art.] „Gattungstheorie: Literatur". In: Wolfhart Henckmann/Konrad Lotter (Hg.): Lexikon der Ästhetik. München, S. 72–76.

Henckmann, Wolfhart (1992): [Art.] „Interkulturelle Ästhetik". In: Ders./Konrad Lotter (Hg.): Lexikon der Ästhetik. München, S. 108 f.

Holdenried, Michaela (2004): Künstliche Horizonte. Alterität in literarischen Repräsentationen Südamerikas. Berlin.

Jäger, Georg (1991): Die Avantgarde als Ausdifferenzierung des bürgerlichen Literatursystems. Eine systemtheoretische Gegenüberstellung des bürgerlichen und avantgardistischen Literatursystems mit einer Wandlungshypothese. In: Michael Titzmann (Hg.): Modelle des literarischen Strukturwandels. Tübingen, S. 221–244.

Jarillot Rodal, Cristina (2009): [Art.] „Manifest". In: Hubert van den Berg/Walter Fähnders (Hg.): Metzler Lexikon Avantgarde. Stuttgart, S. 202 f.

Jung, Franz (1972): Joe Frank illustriert die Welt. Die roten Jahre 1. Hg. v. Walter Fähnders, Helga Karrenbrock u. Martin Rector. Darmstadt.

Kiefer, Klaus H. (2022): Carl Einsteins Briefe – Stilistik und Philologie. In: Juni-Magazin 57/58 (= Einstein. Ein Wiederbesuch bei Carl Einstein mit philologischen Perspektiven, Fragen zum Wissen der Moderne, zur Ästhetik, Avantgarde und ihren medialen Praktiken, zum Kritiker und dessen Netzwerk und zu den inter- und transkulturellen Zugängen. Hg. v. Jasmin Grande, Eva Wiegmann u.a.), S. 9-39.

Kuhn, Thomas S. ([24]2014): Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen. Aus dem Amerik. v. Kurt Simon. Frankfurt a.M.

Kuon, Peter (1988): Gattung als Zitat. Das Paradigma der literarischen Utopie. In: Christian Wagenknecht (Hg.): Zur Terminologie der Literaturwissenschaften. Akten des IX. Germanistischen Symposions der DFG, Würzburg 1986. Stuttgart, S. 309–325.

Mader, Elke (2003): Ethnologische Mythenforschung. Theoretische Perspektiven und Beispiele aus Lateinamerika [digitales Lehrbuch]. In: lateinamerika-studien.at [nicht mehr erreichbar]; online unter: https://eksa.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/p_eksa/mythen.pdf [Stand: 15.5.2022].

Michler, Werner (2015): Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext: 1750–1950. Göttingen.

Mohr, Wolfgang (2001): [Art.] „Rhythmus“. In: Werner Kohlschmidt/Wolfgang Mohr (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 3. Berlin, S. 456–475.

Pape, Marion (1993): Auf der Suche nach der dreidimensionalen Dichtung. Carl Einsteins ‚Afrikanische Legenden‘. In: Dies./Willfried F. Feuser/Elias O. Dunu (Hg.): Wahlverwandtschaften – Elective Affinities. Eine Gedenkschrift. Tributes and Essays on Germanic and African Studies in Memory of Edith Ihekweazu (1941–1991). Hannover, S. 125–144.

Rubiner, Ludwig (1982): Hören Sie! In: Thomas Anz/Michael Stark (Hg.): Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910–1920. Stuttgart, S. 366 f.

Schaub, Christoph (2019): Proletarische Welten. Internationalistische Weltliteratur in der Weimarer Republik. Berlin/Boston.

Schmidt-Möbus, Friederike (2012): Nachwort. In: Carls Einstein: Negerplastik. Hg. v. Friederike Schmidt-Möbus. Stuttgart, S. 150–177.

Schultz, Joachim (1995): Wild, irre und rein. Wörterbuch zum Primitivismus der literarischen Avantgarden in Deutschland und Frankreich zwischen 1900 und 1940. Gießen.

Souriau, Étienne (1969): La correspondance des arts : éléments d’esthétique comparée [1949]. Paris.

Staiger, Emil (1951): Grundbegriffe der Poetik. 2., erw. Aufl. Zürich.

Wiegmann, Eva (2020): Fremde Formen – neue Sprache. Zum innovativen Potential afrikanischer Kunst in Carl Einsteins *Negerplastik*. In: David Ayers u.a. (Hg.): Realism(s) of the Avant-Garde. Berlin/Boston, S. 107–122.

Woesler, Winfried (1981): Die Legende. In: Otto Knörrich (Hg.): Formen der Literatur in Einzeldarstellungen. Stuttgart, S. 236–242.

Zymer, Rüdiger (2018): Gattungspoetik. In: Ralf Simon (Hg.): Grundthemen Literaturwissenschaft: Poetik und Poetizität. Berlin/New York, S. 430–442.

# Primatographie, Ethik und Interkulturalität. Tomasellos und de Waals Naturgeschichten der Moral und Ulrike Draesners *Sieben Sprünge vom Rand der Welt*[1]

Herbert Uerlings (Trier)

**Abstract:** Primatographien sind Texte von evolutionären Anthropologen, die die biotische Vorgeschichte des Menschen erzählen. Es handelt sich also gewissermaßen um eine besondere Form der Autobiographie: „Eigenlebensschriften der Gattung Mensch“ (Borgards). Der Beitrag liest Ulrike Draesners Roman *Sieben Sprünge vom Rand der Welt* (2014) als Kommentar zu Primatographien von Frans de Waal und Michael Tomasello, die Naturgeschichten der Moral erzählen. Es wird gezeigt, dass der Roman das ins Spiel bringt, was den Primatographien aus systematischen Gründen fehlt: Interkulturalität. Das führt zu Störungen der „anthropologischen Maschine“ (Agamben).

Die im Roman entworfene poetische Primatographie demonstriert, dass die wissenschaftliche Gattung immer auch ein Effekt der barbarischen interkulturellen Verwerfungen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und ihres Affektregimes ist. Der Roman bringt seinen ethischen Impuls zur Geltung, indem er diesen blinden Fleck sichtbar macht, ohne den Anspruch zu erheben, ihn beseitigen zu können.

**Keywords:** Giorgio Agamben (*1942), Frans de Waal (*1948), Ulrike Draesner (*1962), Ethik, evolutionäre Anthropologie, Interkulturalität, Primatographie, Michael Tomasello (*1950)

Die Gattung, um die es im Folgenden geht, ist die Primatographie. Dabei handelt es sich um Texte, die von evolutionären Anthropologen verfasst werden und die biotische Vorgeschichte des Menschen erzählen. Im Fokus steht eine bestimmte, bislang nicht untersuchte Form solcher Primatographien, nämlich derjenigen, die die Naturgeschichte der menschlichen Moral erzählen. Die Texte stammen von den beiden derzeit prominentesten Vertretern ihres Fachs, es geht um Michael Tomasellos *Eine Naturgeschichte der menschlichen Moral* und Frans de Waals *Der Mensch, der Bonobo und die zehn Gebote*.

Den Primatographien wird Ulrike Draesners 2014 erschienener Roman *Sieben Sprünge vom Rand der Welt* gegenübergestellt.[2] Diese Konstellation soll produktiv gemacht werden für die Frage nach dem interkulturellen Potential der Primatographie einerseits und des literarischen Textes andererseits.

1 Im vorliegenden Beitrag werden ‚Ethik‘ und ‚Moral‘ als Synonyme behandelt; diesem weit verbreiteten Sprachgebrauch folgen auch de Waal und Tomasello.

2 Zum Roman gibt es seit der Erstpublikation 2014 eine von Draesner verantwortete eigene informative und interaktive Website (vgl. https://der-siebte-sprung.de/

Diesem Fokus kommt der Roman insofern entgegen, als die Hauptfigur und ihre Tochter, Eustachius und Simone Grolmann, Primatologen sind.[3]

‚Interkulturalität' dient dabei zunächst als Oberbegriff für Fragestellungen und theoretische Konzepte, die sich kritisch mit Unterscheidungen von eigen/fremd, Kultur/Kultur, Kultur/Natur etc. befassen und dabei ein besonderes Augenmerk auf das ‚Dazwischen' i.S. einer Lücke, eines blinden Flecks richten, der Verschiebungen produziert.

## *1. Primatographien*

Roland Borgards hat Primatographien als besondere Form der Autobiographie bezeichnet: Es handle sich um „Eigenlebensschriften der Gattung Mensch" (Borgards 2012: 365).[4] Grundlegende Gattungseigenschaften sind:

– Die Texte verbinden (im Modus des Fiktionalen und/oder Faktualen) einzelne Elemente zu einer narrativen Gestalt und verknüpfen diese wiederum mit Argumenten, um Wissen zu plausibilisieren.
– Die Texte erzählen die biotische Vorgeschichte des Kulturwesens Mensch. Das führt in zeitlicher Hinsicht zu einer erst nachträglichen Konsekutivität und in kausallogischer Hinsicht zu einer vorausgesetzten, aber nicht einsehbaren determinierenden Kausalität. So entsteht insgesamt ein in zweifacher, in temporaler und epistemischer Hinsicht ambivalentes Narrativ. Das eröffnet die Möglichkeit, entweder Gemeinsamkeiten oder Unterschiede zwischen Vorgeschichte und Geschichte, d.h. zwischen Tier und Mensch bzw. zwischen nichtmenschlichem und menschlichem Tier zu benennen.

[Stand: 15.5.2022]); insofern handelt es sich um ein „integriertes Roman/Web-Projekt" (Wetenkamp 2020: 67).

3 Die Konstellationsbildung zielt also auf einen Problemzusammenhang, nicht auf Einflussforschung, die schon aus zeitlichen Gründen bei früheren Publikationen de Waals und Tomasellos ansetzen müsste, in denen Grundgedanken entwickelt und die breit diskutiert wurden.

4 Borgards spricht davon, dass Primatographien die ‚biologische' Vorgeschichte des Menschen erzählen, es muss aber doch wohl ‚biotisch' oder ‚naturgeschichtlich' heißen. Ergänzend sei hinzugefügt, dass der primatologische Diskurs selbstverständlich viele Textsorten umfasst, angefangen bei Notizen aus der Feldforschung oder der Darstellung von Versuchsanordnungen. Als Gattungsbegriff bezeichnet Primatographie im Folgenden aber wie bei Borgards monographische Abhandlungen aus der Sicht der evolutionären Anthropologie.

– Die Texte spielen, da sie von der biotischen Vorgeschichte des Kulturwesens Mensch erzählen, in zwei epistemisch heterogenen Räumen, nämlich Natur und Kultur, die sich nicht restlos aufeinander abbilden lassen. (Vgl. ebd.: 361–364)

Borgards' Gattungsbestimmung rückt demnach die Notwendigkeit in den Fokus, mittels eines primatographischen Narrativs diverse Lücken zu schließen bzw. Kategorienwechsel innerhalb der Argumentation zu plausibilisieren. Unter diesen Rahmen- bzw. Gattungsbedingungen entfalten Tomasello und de Waal ihre jeweilige moralgenetische Erzählung.[5]

Tomasello deutet Moral als Form der Kooperation. Er spricht Affen wie Menschen die Fähigkeit zur ‚Intentionalität' zu. Nur Menschen aber besitzen die Fähigkeit zur ‚gemeinsamen Intentionalität' (vgl. Tomasello 2016: 224), einer Intentionalität zweiter Stufe, deshalb können nur sie wirklich kooperieren. Affen kennen zwar prosoziales Verhalten, aber nur eine ‚individuelle Intentionalität', keine Wir-Intentionalität, und deshalb auch nicht Fairness und Gerechtigkeit. Sie kooperieren lediglich im Kontext von Konkurrenz. Hier liegt der Sprung zwischen Vorgeschichte und Geschichte. Erzählbar wird das durch das Konzept der zweigeteilten Intentionalität. Der tatsächliche Übergang von Vorgeschichte zu Geschichte, Natur zu Kultur wird als wahrscheinliches Szenario erzählt: Unter dem Druck einer zunehmenden Verknappung von Nahrungsressourcen und Konkurrenz mit den bei der Nahrungsbeschaffung erfolgreicheren Affen habe der Frühmensch (vor 400.000 Jahren) die Fähigkeit zur Kooperation bei der Jagd ausgebildet und damit die Fähigkeit zur Moral, denn Kooperation und Moral sind aufgrund ihrer Struktur gemeinsam geteilter Intentionalität zwei Seiten einer Medaille. (Vgl. Tomasello 2016: 13)

Das moralgenetische Argument bei Frans de Waal lautet: Moral bzw. moralisches Verhalten ist nichts Humanspezifisches, sondern bereits bei Tieren zu finden. Deshalb sei der Gegensatz von Sein und Sollen, der den Ausgangspunkt der Moralphilosophie bezeichnet, ein Scheingegensatz. (Vgl. de Waal 2016: 220–224)

Als Schlüsselbegriff fungiert dabei die Empathie. Die „menschliche Moralität ist fest in den sozialen Emotionen verankert und in deren Zentrum steht die Empathie." (de Waal 2008: 76) Sie ist evolutionär im Sozialverhalten von Säugetieren verwurzelt, deshalb kenne das Primatenhirn neurochemische

5 Im Folgenden kann nur die jeweilige Kernthese benannt werden. Für eine gründliche Würdigung wären noch weitere Publikationen beider Autoren heranzuziehen, insbesondere de Waal (2011) und Tomasello (2015) sowie Veröffentlichungen, in denen sie sich mit früh geäußerten kritischen Einwänden auseinandergesetzt haben, d.h. vor allem de Waal (2008) und Tomasello (2017).

Belohnungen für ‚gute' Taten. Moralisch ist, was den ‚Gemeinschaftssinn' (vgl. de Waal 2016: 230–240) stärkt, der der Primatennatur zugrunde liegt.

Das moralische Sollen steckt also im Primatenerbe, die von der Empathie induzierten Eigenschaften wie Fairness und Altruismus zahlen sich evolutionär aus. Gut ist, was das Überleben der Gruppe sichert.

Beide Autoren kommen also bzgl. der Moral, trotz aller Unterschiede hinsichtlich der wissenschaftlichen Methodik, der Erzählweise i.e.S. und der Behandlung der Tier-Mensch-Grenze, zu vergleichbaren Ergebnissen. Bei Tomasello erscheint der Mensch, und nur er, als das ‚ultrakooperative Tier'. Damit bringt er von Natur aus alle Fähigkeiten (!) mit, derer es zu moralischem Verhalten bedarf. Bei de Waal besitzt der Mensch, wie alle Primaten, die Eigenschaft (!) des ausgeprägt prosozialen Verhaltens. Bei beiden erscheint der Mensch deshalb als von Natur aus moralisches Wesen.

Es verwundert deshalb nicht, dass de Waals Bücher und seine Videos auf Youtube ein Millionenpublikum erreichen und dass Tomasello, der als Humanspezifikum die Fähigkeit zur kulturellen Evolution betont, Träger des Hegel- und des Plessner-Preises ist.

In Draesners Roman, jedenfalls kann man ihn so lesen, wird diese schöne neue Welt in vielfacher Weise mit ihren argumentativen Erschleichungen, gewaltsamen Übergriffen und blinden Flecken konfrontiert. Empathie, geteilte Intentionalität und Kooperation sind eben auch für Kriegsführung, Kriegsverbrechen und intergenerationelle Traumaweitergabe, ein zentrales Thema des Romans, unentbehrlich, und gegen Letztere hilft Simone Grolmann nur die Verteidigung des ‚eigenen' Lebens, einfach weil es das eigene ist – ein moralisches Argument, das bei Tomasello und de Waal gar nicht vorgesehen ist.[6]

Das führt auf das Kardinalproblem ihrer evolutionären Ethiken, die ungelöste Frage nach dem Verhältnis von einerseits Gruppenegoismus, dessen Naturgeschichte sie erläutern, und andererseits universalem, d.h. hier auf die ganze Gattung bezogenem Horizont der Moral, den sie postulieren, dessen Naturgeschichte sie aber schuldig bleiben und wohl auch bleiben müssen.[7] Denn eine Moral, die mehr und anderes sein soll als Zwang nach innen und Krieg nach außen, impliziert einen Begriff von Akteuren als (in welchen Grenzen auch immer) verantwortlichen und daher im Konfliktfall rechenschaftspflichtigen Urhebern ihrer Handlungen, und sie postuliert, dass sich

6 Auf die Fülle der expliziten und impliziten Bezugspunkte zwischen Roman und Primatologie kann hier nur punktuell verwiesen werden. Auch die für Draesners Auseinandersetzung mit der evolutionären Anthropologie einschlägigen Bezüge zur Hirnforschung bzw. Neurobiologie (namentlich Wolf Singers, aber auch z.B. Benjamin Libets) können hier nicht näher thematisiert werden.

7 Das damit verbundene Speziezismus-Problem berücksichtigen beide nicht.

in dem dadurch eröffneten Raum der Gründe dasjenige als ‚moralisch‘ qualifiziert, was potentiell die Zustimmung der ganzen Gattung finden kann.[8] Ein Verzicht auf *dieses* Universelle – jeder Mensch als potentieller Adressat der Rechtfertigung – würde bedeuten, Mitglieder anderer Gruppen oder ‚fremde‘ Individuen aus der Gattung auszuschließen.[9] Die Folge wäre eben jener ethische Tribalismus, dem auch Tomasello und de Waal entkommen möchten. Das gelingt ihnen nur um den Preis einer unendlichen Verschiebung der Wir/Sie- bzw. Freund/Feind-Unterscheidung. Während Tomasello die Rettung vor der Gruppenmoral der anderen letztlich durch das Auftreten eines extraterrestrischen Feindes der Menschheit erhofft, setzt de Waal auf inneren Zwang, von der negativen Eugenik bis zur Religion.[10] Von Interkulturalität ist deshalb bei ihnen nicht die Rede.[11] Es gibt sie, so die These dieses Aufsatzes, in der Perspektive des Romans nur in einer näher zu bestimmenden ‚negativen Anthropologie‘.

8 Dass moralische Handlungen konstitutiv mit der Begründungsfähigkeit verbunden sind, taucht bei de Waal (im Unterschied zu Tomasello) gar nicht auf. Für eine komplexere bioethische Perspektive auf das Problem des moralischen Sollens und damit auch auf das Problem der Verknüpfung evolutionärer Ethik und moralphilosophischer Perspektiven vgl. Bayertz (2016).

9 Für einen kurzen Überblick über Grundfragen (wie der nach einer erstpersonalen Akteurskausalität, der ‚Gründe‘ für freies und verantwortliches Handeln zugerechnet werden können) vgl. Ingensiep (2010: 348).

10 Evolutionär lässt sich Arterhaltung als Ziel, das den Gruppenegoismus befriedet, nicht herleiten. Bei Tomasello bleibt es deshalb bei der unendlichen Verschiebung der Wir/Sie-Unterscheidung, vgl. „Es würde uns leichtfallen, etwa beim Klimaschutz zu einer Lösung zu kommen, wenn die Erde von Invasoren aus dem Weltall bedroht werden würde. In diesem Fall verstünden wir uns leicht als ein Jagdtrupp mit gemeinsamen Interessen.“ (Siefert 2011) Zu de Waals Gleichsetzung von negativer Eugenik und moralischer Evolution vgl. de Waal (2016: 240). Zu seiner Deutung ‚der‘ Religion als Moralagentur, die einerseits unnötig, andererseits unentbehrlich sei, vgl. ebd.: 203–298.

11 Auf die Diskussion über die Arbeiten de Waals und Tomasellos kann hier nicht eingegangen werden. Einige für das jeweilige moralgenetische Argument zentrale Probleme – bei de Waal die ungenügende Differenzierung von Empathie und prosozialem Verhalten auf der einen und Moral auf der anderen Seite, bei Tomasello die ungenügende Differenzierung zwischen Kooperation und Moral und die unendliche Verschiebung der Wir/Sie-Unterscheidung und bei beiden die Neigung, Moral mit Utilitarismus und biologischer Fitness zu identifizieren – sind bereits früh, d.h. schon vor der Veröffentlichung von de Waal (vgl. ebd.) und Tomasello (vgl. 2016), angesprochen worden. Hervorzuheben sind neben de Waal (2008) und Tomasello (2017) die Diskussionen in der Deutschen Zeitschrift für Philosophie (vgl. 2007; 2008) und der Zeitschrift für Theoretische Soziologie (vgl. Albert/Greve/Schützeichel 2016) sowie selbstverständlich auch die Kritiken anderer Primatologen. So hat etwa Julia Fischer, die unverkennbar eine Vorlage für die Romanfigur Simone Grolmann geliefert hat, in ihrer Besprechung von de Waal (vgl. 2016) kritische Rückfragen formuliert (vgl. Fischer 2015).

## 2. *Poetische Verfremdungen*

Draesners Roman *Sieben Sprünge vom Rand der Welt* handelt von Flucht und Vertreibung am Ende des Zweiten Weltkriegs als intergenerationellem Trauma, erzählt aus deutschen und polnischen Perspektiven.[12] Im Zentrum des deutschen Strangs steht die schlesische Familie Grolmann. Deren zentrales Trauma ist, dass der Mutter auf der monatelangen Flucht das ältere von zwei Kindern, wie es heißt, ‚abhanden' kommt: Emil, der körperlich und anscheinend auch geistig behinderte Sohn. Ihn vor der NS-Eugenik zu retten, war das Hauptbestreben der Familie, sehr zum Nachteil und zum Leidwesen des jüngeren, bei Kriegsende 14 Jahre alten Bruders Eustachius. Emils größte Sehnsucht wiederum gilt der Anerkennung durch die SS.

Für Eustachius Grolmann wird die Frage nach den Gründen der Grausamkeit, die Menschen (ihn selbst eingeschlossen) gegen Menschen ausüben, zum Lebensthema. Er erforscht dieses Trauma an Menschenaffen, da diese (wie er lange annimmt) wie alle höheren Säugetiere keine Artgenossen töten. (Vgl. Draesner 2016: 42, im Folgenden unter der Sigle Sp) Grolmann führt das auf die sehr begrenzte Empathiefähigkeit der Affen zurück. Ungenügende Empathie sei kein Mangel, sondern es verhalte sich umgekehrt: Das evolutionäre Defizit des Menschen sei, das gilt im Roman als die eigentliche „Entdeckung" (Sp 36) des Primatologen Grolmann, die Rekursivität des menschlichen Gehirns, d.h. seine auf die Reproduktion der bereits bekannten Welt angelegte Struktur. Der freie Wille, so Grolmann, sei „eine nützliche Illusion. Eine menschliche Illusion." (Sp 36) Seine Tochter erläutert ihren Studenten das Gemeinte so: „Einige Forscher der älteren Generation halten Empathie für die wahre Folge des Sündenfalls. Adam und Eva essen vom Apfel und entdecken die Scham. Scham bedeutet, dass wir uns gegenseitig wahrnehmen als uns Wahrnehmende. Ich stelle mir, während du mich ansiehst, das Bild vor, das du dir von mir machst. Und andersherum. Der Sündenfall des Menschen: unser Denken in Spiegelungen. Man könnte auch sagen: Die Entstehung unserer Obsession, miteinander verbunden zu sein. Empathie, ein gehirnlicher Käfig, eine neurologische Zwangsjacke." (Sp 116)

12 Die Traumaweitergabe und Postmemory-Phänomene als Themen des Romans wurden bereits verschiedentlich untersucht; vgl. Sütterlin (2016), Strehle (2018), Ludden (2019) und Wetenkamp (2020). Die poetische und interkulturelle Qualität der Darstellung der deutsch-polnischen Stimmenvielfalt mit ihrem Spannungsverhältnis zwischen einem Täter-Opfer-Gegensatz einerseits und kulturenübergreifenden generationsspezifischen Gemeinsamkeiten andererseits sowie ihren Binnendifferenzierungen wäre, nicht zuletzt im Blick auf andere literarische Darstellungen von Flucht, Vertreibung und intergenerationellem Trauma, gesondert zu prüfen.

Die Tochter steht dieser Deutung kritisch gegenüber, sie sieht in ihr ein Erbe der Kriegskindergeneration: Der Vater habe „die schützende Unfreiheit“ (Sp 37) entdeckt, den gehirnphysiologischen Nachweis für die „erlernte Gleichschaltung. So rechtfertigte er sich – und andere.“ (Sp 37) Es handle sich dabei, so kann man die Kritik systematisieren, um eine unzulässige Ausweitung des naturwissenschaftlichen Kausaldeterminismus auf die Lebenswelt.

Damit formuliert die Tochter eine Leitidee des Romans: Die anthropologisch grundlegende Fähigkeit zur Empathie begrenze nicht nur, sondern eröffne zugleich Handlungsspielräume. Das Sprachspiel naturwissenschaftlicher Erklärung sei ein anderes als das der moralisch-praktischen Rechtfertigung und keines der beiden könne auf das jeweils andere reduziert werden.

Das ist der Raum, in dem der Roman spielt, stofflich wie thematisch: Bei Traumatisierungen und intergenerationeller Traumaweitergabe handelt es sich um ein komplexes Ineinandergreifen von Ereignis und Deutung, deshalb ist beides – in Grenzen – bearbeitbar, ihrem Zwang lässt sich etwas entgegensetzen. Das wird an vielen Romanfiguren durchgespielt, manchen gelingt etwas, bei einigen bleibt es fraglich, einige scheitern. Dieser Perspektive der Erhellung eines Traumas und der Lockerung damit einhergehender Zwänge ist auch der Roman als Ganzes verpflichtet: Es geht um eine interkulturelle, transnationale und intergenerationelle Gedächtnispoetik.

Traumathematik und Primatologie sind im Roman eng verbunden. So wird Eustachius Grolmann, die Hauptfigur des Romans, bei seinen späten Forschungen mit seinem zentralen Trauma konfrontiert, bezeichnenderweise erst im Alter, nach seiner Emeritierung, und ebenfalls bezeichnenderweise durch eine Störung im Versuchsablauf.[13]

Die Flucht eines der beiden geliebten Affen aus der Kohabitation und die anschließende Suche nach ihm führen Eustachius Grolmann auf die Fluchtnacht im April 1945 zurück, in der der Bruder ‚abhanden‘ kam. Verdrängte Erinnerungen steigen auf und evozieren, in einem langen, zähen Ringen zwischen Verdrängung und Erinnerung, ein Szenario, demzufolge der behinderte Bruder, bereits bewaffnet und in SS-Uniform, Mutter und Bruder verlassen will und den kleinen Eustachius zunächst dazu bringt, ihn ziehen zu lassen. Kurz darauf realisiert der Jüngere beschämt, dass er versagt habe, nimmt

13 Auch Shah (2020: 389–397) betont in ihrer nach Abschluss des Manuskripts erschienenen Arbeit, wie sehr das Affektregime des NS mit seiner Empathieverweigerung für die vermeintlich Schwachen und später die Altersgefühligkeit der Kriegskindergeneration Eustachius’ Forschung prägen, während Simone eine kritische affektive Hermeneutik entwickelt, die den Dispositionen der Kriegskinder-Nachfolgegeneration entspricht. Die im Umfeld der *Critical Animal Studies* entstandene Interpretation geht jedoch nicht auf die zeitgenössische Primatologie und Fragen der Interkulturalität ein und bezieht die ethische Dimension des Romans nur auf die Tierethik, nicht auch auf Emil, den ‚Affen‘ unter den Menschentieren.

ebenfalls eine Waffe in die Hand und sucht erneut die Begegnung mit dem Bruder.

Im erinnerten Szenario erscheint Emil, „der Aff" (Sp 94), wie er (von klein auf) genannt wird, in seiner SS-Uniform dem jüngeren Bruder wie ein (hoch aufgerichteter) kampfbereiter Gorilla, während gleichzeitig alles zu Schutt und Asche zerbombt wird und auch von den überlebenden SS-Angehörigen nur noch Heulen und Zähneknirschen zu vernehmen ist. Emil verkörpert für Eustachius in diesem Moment ein groteskes Vexierbild aus Verführbarkeit, Grausamkeit und Lächerlichkeit, geboren aus der Schamabwehr des Behinderten, ein Vexierbild, in dem Eustachius zugleich sich selbst zu erkennen droht.

Der Bruderkonflikt erhält über das Motiv vom ‚aufrechten Gang' beginnend mit dem ersten Satz des Romans („Er kann sich mühelos aufrichten", Sp 7) zugleich eine anthropologische Dimension.

Ob Eustachius den Bruder in der Fluchtnacht wirklich erschossen hat, bleibt offen und ist letztlich nicht entscheidend. Wichtiger ist seine Einsicht in die jahrzehntelang auf Leben und Tod geführte Grenzziehung zwischen sich und Emil, dem „Affen". Die Lebenserfahrung Grolmanns ist, so kann man resümieren, die, an sein Alter ego gebunden zu sein, im Guten wie im Bösen, und darauf bis kurz vor Ende seines Lebens mit Schamabwehr reagiert zu haben, die Scham abwehrend, kein Mensch zu sein, sondern ein Nichtmensch, namentlich ein Tier, oder ‚unwertes Leben' – eine Unterscheidung, so die Perspektive des Romans, die zu problematisieren wäre.

Dafür bietet sich ein Blick auf jene Denklinie an, die mit Sartres existentialontologischer Scham-Analyse begonnen hat, auf die auch Simone Grolmann mit ihrer Rede vom Sündenfall anspielen dürfte. Sartre hat den Zusammenhang in seiner berühmt gewordenen Blickanalyse in *Das Sein und das Nichts* folgendermaßen auf den Punkt gebracht: „Die Scham ist Gefühl eines Sündenfalls, nicht deshalb, weil ich diesen oder jenen Fehler begangen hätte, sondern einfach deshalb, weil ich in die Welt ‚gefallen' bin, mitten in die Dinge, und weil ich die Vermittlung des Anderen brauche, um das zu sein, was ich bin." (Sartre 2017: 516) Scham ist insofern ein Ausdruck von Heteronomie, weil „ich mit einem Schlag Bewußtsein von mir habe, insofern ich mir entgehe, [. . .] insofern ich meinen Grund außerhalb von mir habe." (Ebd.: 470) Das ethische Moment liegt in der Anerkennung der Irreduzibilität der Freiheit eines jeden. Freiheit wird dabei verstanden als Ausgesetztsein, Abhängigkeit und, in der Fortführung bei Levinas, Anrufung.[14]

Das Thema wird im Roman vertieft entfaltet durch weitere Bezugnahmen auf die ‚Tierphilosophie', namentlich auf Elizabeth Costellos Menschenaffen,

14 Zur Notwendigkeit, in ethischer Perspektive Sartre durch Levinas zu ergänzen, vgl. Römer (2017: 325).

Wittgensteins Löwen und Thomas Nagels Fledermaus. Dem ließe sich noch Derridas Katze an die Seite stelle.

Das lässt sich so verstehen, dass hier als Kern einer Ethik die Begegnung mit dem Anderen akzentuiert wird. Im für Ethik unumgänglichen Spiel von Nähe und Ferne, Gemeinsamkeit und Differenz wird als Minimalbedingung gesetzt, dass ich dem Anderen begegnen kann. Er muss ein Lebewesen sein, kein Stein. Und: In der Ethik geht es um die Alterität und damit auch die Singularität des Anderen. In diesem Sinne ist der verkannte und gedemütigte Emil, „der Aff", von dem die Familie annimmt, er sei „wie ein Stein, dumpf im Kopf" (Sp 550), wie Draesner einmal gesagt hat, „das Herz des Romans" (Banoun 2018).[15] Anders gesagt: Emil ist der *homo sacer* des Romans.

### *3. Negative Anthropologie oder Störungen der anthropologischen Maschine*

Weil es um eine Ethik geht, die nichts und niemanden ausschließt, wird im Roman die Tierphilosophie um eine eschatologische Dimension erweitert.

Den pointierten Auftakt bildet der Hinweis auf eine mittelalterliche Bibelillustration: „In einer hebräischen Bibel der Ambrosiana in Mailand sei das Ende der Menschheitsgeschichte als Tierwerdung des Menschen dargestellt. Da säßen die Gerechten in paradiesisch lichten Schatten, verzehrten die biblischen Ungeheuer, diese mächtigen Vorräte Gottes, etwa den Fisch Leviathan, zusammengerollt in den Wassern, größer als der Erdmond, ebenso den roten Ochsen Bethemoth [sic], und offenbarten dem Betrachter ihr tierisches Antlitz: den Reißschnabel des Adlers, die widerleuchtenden Augen der Raubkatze, das schnatternd gespitzte Affenmaul." (Sp 29)

Diese Darstellung des messianischen Mahls und der Gerechten als ‚Menschentiere' ruft Agambens einschlägige Deutung der Abbildung auf.[16] Sie wird hier zum Sinnbild seiner ‚negativen Anthropologie': Immer gibt es eine Zone der Ununterscheidbarkeit zwischen Tier und Mensch, die durch Biopolitik zerstört wird. Die ‚anthropologische Maschine' (Agamben

15 In der Einbeziehung von Tierfiguren in die Ethik liegt eine Pointe gegen Tomasellos Idealisierung der Jagd als Urmodell der Moral. Dazu gehört auch eine reich entwickelte und mit Eustachius und seinem Vater Hannes verbundene Tiermotivik. Im Blick der Tiere, namentlich Fuchs und Kleiber, erkennt Hannes das fremde lebendige Gegenüber. Das unterbricht Routinen wie die Jagd. Eustachius, dessen Name auf den Schutzpatron der Jäger verweist und dem der Fuchs von Geburt an zugewiesen ist, wird eine ähnliche Erfahrung mit seinen Affen machen. Im Kreis der menschlichen Figuren hat insbesondere Emils Brief (vgl. Sp 549–555) die (Anrufungs-)Funktion eines solchen Blicks.

16 Vgl. Agamben (2017: 11–13). Draesner stellt den Bezug auf ihrer Website ausdrücklich her. Vgl. https://der-siebte-sprung.de/ambrosiana/ [Stand: 15.5.2022].

2017: 42–48) produziert immer wieder neue Ausschlüsse aus dem Bereich des Menschen, darunter Sklaven, Barbaren, Behinderte, ‚lebensunwertes Leben' und Fremde als Figuren des Menschlichen mit animalischen Formen. Draesners Roman nun ist, wie im Bildzitat aus der hebräischen Bibel (mitsamt Verweis auf Agamben), durchzogen von Anspielungen auf Störungen dieser „anthropologischen Maschine". Hier liegt das utopische Moment des Romans, das man verorten kann im Umfeld von Benjamins ‚Dialektik im Stillstand' und Derridas methodischem Messianismus.

Das wäre dann ein utopischer Fluchtpunkt, von dem her Ethik gedacht werden müsste, ein pointiertes Gegenstück zur gemeinsamen Jagd auf Tiere als dem Ursprung der Menschwerdung bei Tomasello, aber auch zu de Waals bruchloser Vereinnahmung des Tiers für ‚den' Menschen. Gestört wird eine ‚anthropologische Maschine' namens Primatographie durch den Roman in ihrer ganzen Breite, d.h. vom Gruppenegoismus bzw. ethischen Tribalismus über erschlichenen Universalismus bis hin zur Asymmetrie, mit der Kultur sich konstituiert, indem sie Natur definiert. Der Oberbegriff für diese Störungen der Anthropologie, also für das, was der Gattung Primatographie fehlt (und woran poetische Primatographien erinnern), lautet: Interkulturalität.

Gegenläufig zur vollständigen Absenz von Interkulturalität in der wissenschaftlich-anthropologischen Perspektive demonstriert der Roman, dass diese Primatologie immer auch ein Effekt barbarischer interkultureller Verwerfungen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist, zu denen auch das Affektregime von Kaiserreich und Erstem Weltkrieg gehörte (weder Eustachius noch Emil wären ohne die Erfahrungen des Vaters bis 1918 geworden, was sie sind), und er verweist auf eine unaufhebbare Opazität des Körpers. Beides erfordert Ethik, kann sie aber nicht fundieren. Interkulturalität prägt durch Einfluss wie durch Verleugnung Anthropologie, und zwar auch und gerade dort, wo diese von jener nichts wissen will. Der Roman bringt seinen ethischen Impuls zur Geltung, indem er diesen blinden Fleck zum Vorschein bringt, ohne ihn beseitigen zu wollen.

Wenn Simone Grolmann ihr ‚eigenes' Lebens verteidigt, dann tut sie das häufig gegen ihren Vater, der ihren Geburtstag jahrzehntelang gegen ihre beständige Einrede hartnäckig auf einen 19. Januar vordatiert, das Datum, an dem Emil ‚abhanden' kam. Sie beharrt auf Wahrheit und Unterscheidung: Ihr Geburtstag ist der 20. Januar (vgl. Sp 19). Das verweist – nicht im Bewusstsein der Figur, aber in der Textperspektive – natürlich auf den „20. Jänner", an dem Büchners Lenz (in der Textfassung von Bergemann) ins Gebirge ging und den Celan mit dem Tag der Wannseekonferenz verbunden hat, dessen alle Dichtung (im Unterschied zur bloßen ‚Kunst') nach Auschwitz eingedenk

sein müsse, wenn sie „Atemwende“ (Celan 2014: 42; vgl. Banoun 2018) sein wolle.[17]

Weil auch Draesner sich bei allem Abstand diesem Anspruch verpflichtet weiß, jedenfalls Poetik und Ethik aufeinander bezieht, wurde im vorliegenden Beitrag, im Gegensatz zu Borgards, der die ästhetische Differenz einebnet und unterschiedslos von ‚literarischen Primatographien‘ spricht, der Unterschied zwischen wissenschaftlichen und poetischen Primatographien stark gemacht. Ob man ‚poetische Primatographien‘ als eigene Gattung beschreiben kann (und falls ja, ob Draesners Roman dazugehört), sei dahingestellt. Die Frage war, ob es unter ihnen solche gibt, die das poetische Potential der Literatur zur Dekonstruktion der wissenschaftlichen Gattung einsetzen. Das wird man für *Sieben Sprünge vom Rand der Welt* bejahen und auf eine Reihe von älteren Texten aus unterschiedlichen Gattungen verweisen dürfen, die analog verfahren, im Bereich des Dramas etwa Becketts *Acte sans paroles*, in der Erzählprosa Kafkas *Ein Bericht für eine Akademie*.

## *Literatur*

Agamben, Giorgio ([5]2017): Das Offene. Der Mensch und das Tier. Aus dem Ital. übers. Davide Giuriato. Frankfurt a.M.

Albert, Gert/Greve, Jens/Schützeichel, Rainer (Hg.; 2016): Kooperation, Sozialität und Kultur. Michael Tomasellos Arbeiten in der soziologischen Diskussion (= Zeitschrift für Theoretische Soziologie. Sonderbd. 3). Weinheim.

Banoun, Bernard (2018): „Prozess um Sprache“. Ulrike Draesner im Gespräch mit dem Literaturwissenschaftler Bernard Banoun. In: Mémoires en Jeu. Revue critique interdisciplinaire et multiculturelle sur les enjeux de mémoire, 21.7.2018; online unter: https://www.memoires-en-jeu.com/varia/gesprach-mit-ulrike-draesner-mit-dem-literaturwissenschaftler-bernard-banoun/ [Stand: 15.5.2022].

Bayertz, Kurt (2016): Ursprünge moralischer Normativität (= Preprints and Working Papers of the Centre for Advanced Study in Bioethics Münster 88). Münster;

17 Bei Celan findet sich, vermittelt durch Büchner, auch bereits eine Verknüpfung von Poetik und Primatologie: Eine Kunst, die weder den Menschen noch das Tier als Kreatur ernst nimmt, nimmt eine „Affengestalt“ (Celan 2014: 34 und 38) an. Schon bei Celan gibt es vielleicht deshalb auch die Vorstellung, dass die Logik der Dichtung derjenigen der Jagd entgegengesetzt sei, wenn er das Gedenken als kurze „Atempause“ bezeichnet, die mit dem Jägerwort „Verhoffen“ (ebd.: 44) für das in Todesangst befindliche Wild verbunden wird. Dieses Motiv wiederum spielt in Alfred de Vignys Gedicht *Le Cor* (*Das Jagdhorn*, 1826) eine zentrale Rolle. Es gehört stofflich in die Tradition des *Chanson de Roland* und überblendet Jagd und Krieg; im Roman ist es zunächst mit Hannes Grolmann verbunden (vgl. Sp 373), dann mit seinem Sohn Eustachius (vgl. Sp 539 f.) sowie, über das Motiv der Hirschkuh, mit Simone (vgl. Sp 74 und 153).

online unter: https://www.uni-muenster.de/imperia/md/content/kfg-normen begruendung/intern/publikationen/bayertz/88_bayertz_-_urspru__nge_mor alischer_normativita__t.pdf [Stand: 15.5.2022].
Borgards, Roland (2012): Primatographien. Wie Michael Tomasello und Frans de Waal die biologische Vorgeschichte des Menschen erzählen. In: Johannes Friedrich Lehmann/Roland Borgards/Maximilian Bergengruen (Hg.): Die biologische Vorgeschichte des Menschen. Zu einem Schnittpunkt von Erzählordnung und Wissensformation. Freiburg, S. 361–376.
Celan, Paul (2014): Der Meridian. In: Ders.: Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Bd. 15.1. Hg. v. Andreas Lohr u. Heino Schmull in Verbindung mit Rolf Bücher. Frankfurt a.M., S. 33–51.
Deutsche Zeitschrift für Philosophie (2007): Schwerpunkt: Natur und Kultur: Die Spezifikation menschlichen Verhaltens, 55, H. 5, S. 735–814.
Dies. (2008): Schwerpunkt: Natur und Kultur: Die Spezifikation menschlichen Verhaltens (II), 56, H. 3, S. 399–428.
de Wall, Frans (2008): Primaten und Philosophen. Wie die Evolution die Moral hervorbrachte [2006]. Aus dem Engl. übers. v. Hartmut Schickert. München.
Ders. (2011): Das Prinzip Empathie. Was wir von der Natur für eine bessere Gesellschaft lernen können [2009]. Aus dem Amerik. übers. v. Hainer Kober. München.
Ders. ([3]2016): Der Mensch, der Bonobo und die Zehn Gebote. Moral ist älter als Religion [2013]. Aus dem Aus dem Amerik. übers. v. Catherine Hornung. Stuttgart.
Draesner, Ulrike (2016): Sieben Sprünge vom Rand der Welt [2014]. München.
Fischer, Julia (2015): Versteht man doch, das Kapuzineräffchen! Futter gegen Sex: Frans de Waal sucht den Ursprung der Moral bei den Primaten. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 5. September 2015, S. 12.
Ingensiep, Hans Werner (2010): [Art.] „Ethik“. In: Philipp Sarasin/Marianne Sommer (Hg.): Evolution. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart, S. 341–349.
Ludden, Teresa (2019): Mobilisations of Mediation and Aporias: Reading Trauma als Metaphor in Ulrike Draesner’s *Sieben Sprünge vom Rand der Welt* with Caruth, Derrida, and Agamben. In: German Life and Letters 72, H. 4, S. 443–468.
Römer, Inga (2017): Scham. Phänomenologische Überlegungen zu einem sozialtheoretischen Begriff. In: Gestalt Theory 39, H. 2/3, S. 313–330.
Sartre, Jean-Paul ([20]2017): Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie. Aus dem Franz. v. Hans Schöneberg u. Traugott König. Reinbek b. Hamburg.
Shah, Mira (2020): Affe und Affekt. Die Poetik und Politik der Emotionalität in der Primatologie. Stuttgart.
Siefert, Werner (2011): „Fairness ist eine Voraussetzung für Zusammenarbeit“ [Interview mit Michael Tomasello]. In: SZ.de, 2. Dezember 2011; online unter: https://www.sueddeutsche.de/wissen/sozialverhalten-hilfsbereiter-als-andere-affen-1.1224487 [Stand: 15.5.2022].
Strehle, Lisa-Marie (2018): Körpertrauma in Ulrike Draesners *Sieben Sprünge vom Rand der Welt* (2014). In: Jonas Nesselhauf/Till Nitschmann/Steffen Röhrs (Hg.): Körperbewegungen in (Nach-)Kriegszeiten. Zu künstlerisch-medialen

Repräsentationsformen von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart. Hannover, S. 259–278.

Sütterlin, Nicole A. (2016): Trauma-Poetik. Ulrike Draesners *Sieben Sprünge vom Rand der Welt* und die Körperliteratur der 1990er Jahre. In: Gegenwartsliteratur. A German Studies Yearbook 15, S. 167–190.

Tomasello, Michael ([5]2015): Die kulturelle Entwicklung des menschlichen Denkens. Zur Evolution der Kognition [1999]. Aus dem Engl. übers. v. Jürgen Schröder. Frankfurt a.M.

Ders. (2016): Eine Naturgeschichte der menschlichen Moral. Aus dem Amerik. übers. v. Jürgen Schröder. Berlin.

Ders. ([4]2017): Warum wir kooperieren [2009]. Aus dem Engl. übers. v. Henriette Ziegler. Berlin.

Wetenkamp, Lena (2020): „Politik in Texten meint vor allem Wahrnehmen statt Meinen." Postmemory und Engagement in Ulrike Draesners *Sieben Sprünge vom Rand der Welt*. In: Elżbieta Tomasi-Kapral/Joanna Jabłkowska/Gudrun Heidemann (Hg.): #Engagement. Literarische Potentiale nach den Wenden. Bd. 2. Berlin, S. 67–88.

# Bemerkungen zu einer interkulturellen Poetik des Epos – mit Blick auf Walt Whitman und Édouard Glissant

Mark-Georg Dehrmann (Berlin)

**Abstract:** Der Beitrag geht von der Beobachtung aus, dass das Epos gegenwärtig eine kleine Konjunktur erlebt: Vermehrt treten Texte wieder als Epen auf, stellen sich nun aber verstärkt gegen die alten Semantiken der Gattung (nationalistisch, maskulinistisch, bellizistisch etc.). Damit wird ein Reflexionspotential genutzt, das die Gattung des Epos spezifisch bereithält. An Konzepten des Epos von Walt Whitman und Édouard Glissant entwickelt der Beitrag vor diesem Hintergrund Perspektiven für eine interkulturelle und postkoloniale Transformation der Gattung, die von der (alten) identitätskonstitutiven Funktion der Gattung ausgeht, diese aber zu einer in die Zukunft offenen, Diversität und Heterogenität aufnehmenden Struktur umformt.

**Keywords:** Epos, Interkulturalität, postkoloniale Literatur, Gattungstheorie, Totalität, Identität

Bezogen auf die Fragestellung der Sektion nach dem Zusammenhang von Interkulturalität und Gattung mag ein Beitrag zum Epos doppelt fragwürdig erscheinen.[1] Erstens spielt es im Spektrum der von der Interkulturalitätsforschung behandelten Gattungen bisher kaum eine Rolle – und auch sonst interessieren sich die Neuzeitphilologien nicht übermäßig dafür. Zweitens scheint gerade das generische Profil des Epos auch wenig zum Thema der Interkulturalität beitragen zu können, jedenfalls, wenn man Interkulturalität positiv und konstruktiv versteht. Seine traditionellen Themen sind schließlich Schlachten zwischen Völkern oder Gründungen von Imperien, Nationen oder auch Religionen. Nicht zufällig trug die Gattung im 19. Jahrhundert, mit der Formation des Nationalepos, wie kaum eine andere zur nationalistischen Panzerung der Völker und Staaten bei.[2]

Diesen möglichen Zweifeln möchte ich in meinem Beitrag andere Potentiale entgegenhalten, die das Epos bereithält. Seine Gattungstheorie – so die These – bietet fruchtbare Anschlusspunkte für die Inszenierung und Reflexion von Interkulturalität. Unter Gattungstheorie verstehe ich dabei erstens

1 In dieser Druckfassung bleibt der Vortragscharakter des Textes weitgehend gewahrt.

2 Aus der reichen Forschung zum Phänomen des Nationalepos sei verwiesen auf: Detering u.a. 2011; Bär/Gaskill 2012; Dehrmann 2019.

die theoretische und philologische Reflexion des Epos, wie sie sich im Zuge der Theoretisierung des literarischen Gattungsdenkens von 1800 an bis in die Gegenwart ergeben hat. Zweitens meine ich damit aber auch theoretische Potentiale, die sich aus der impliziten Reflexion gewinnen lassen, wie sie die epischen Texte selbst vollziehen. Der Beitrag wird sich dabei vor allem auf die Potentiale konzentrieren, die aus den mit der Gattung verbundenen Stichworten der epischen Totalität und Kollektivität hervorgehen.

Zunächst möchte ich auf generische Eigenheiten eingehen, die die Gattungsformation des Epos von der Logik vieler anderer Gattungen unterscheiden. Diese Eigenheiten tragen dazu bei, dass das Epos in den letzten Jahren durchaus wieder Konjunktur hat – was ja eine äußerst unwahrscheinliche Entwicklung ist, denn der Tod des Epos ist schließlich seit 1800 ein wiederkehrender Topos,[3] den die Entwicklung gegenwartsliterarischer Produktion zumindest seit der Mitte des 20. Jahrhunderts nachhaltig bekräftigt hat.

Eine solche Eigenheit liegt darin, dass das Konzept ‚Epos', verglichen mit anderen Gattungen – und zumal in der Gegenwart –, durch spezifische und dabei hoch aufgeladene Semantiken geprägt ist. Bei Gattungen wie ‚Roman', ‚Novelle' oder sogar ‚Sonett' ist das in viel geringerem Maße der Fall. Auch sie konstituieren sich freilich – wie Gattungen grundsätzlich – dadurch, dass sie Kommunikation und Erwartungen strukturell und semantisch vorprägen; aber bei ihnen geschieht das auf eine offenere, viel weniger spezifische und vor allem auch viel weniger dringliche Weise. Wer einen Roman schreibt, kann einen sehr vagen Begriff von der Gattungsgeschichte haben, von den Potenzialen und der Bandbreite der Gattung, auch von ihren Problematiken. Dagegen reflektiert, wer heute die Gattung Epos wählt, schon durch die Wahl bewusst auf bestimmte semantische Implikationen der Form. Heute ein Epos zu schreiben, bedeutet, genau solche Potentiale zu nutzen, die die Gattung als hoch aufgeladene Formation bereitstellt. Epos ist also eine hochgradig ‚markierte' Formation – anders als der Roman und viele andere Gattungen, die sehr oft im Sinne vermeintlich selbstverständlicher, also unmarkierter Möglichkeiten gewählt werden.

Zu den semantischen Momenten, die die Form mit sich bringt und die genutzt werden können, gehört beispielsweise bereits der Topos von der Unwahrscheinlichkeit oder Unzeitgemäßheit des Epos in der Moderne. Modernistische Großtexte wie Döblins *Berlin, Alexanderpatz* oder Joyces *Ulysses*

3 Er wird von der Forschung freilich erfolgreich und aus guten Gründen angezweifelt, nicht nur, weil sich in der Zeit seit 1800 zahlreiche in den Bereich des Epos gehörige Texte und Projekte finden lassen (zum 19. Jahrhundert vgl. beispielsweise Thomé 1998; zum gesamten Zeitraum: Christians 2004). Gerade das Gerücht von der Unmöglichkeit der Gattung in der Moderne provoziert immer wieder Autorinnen und Autoren dazu, sich doch in die Gattungsformation einschreiben zu wollen.

schreiben sich gerade vor diesem Hintergrund in die Gattungslinie des Epos ein. Durch Aspiration auf die – einer breiten Diskursformation zufolge, die aus den entstehenden modernen Philologien ab 1800 hervorgeht und weit über die bekannten Stationen Hegel und Lukács hinausreicht – unmöglich gewordene Gattung wollen sie den Roman des 19. Jahrhunderts überwinden.

Als weiteres Beispiel für die semantischen Momente sei die Vorstellung von Mündlichkeit genannt, die seit der Debatte um die Homerische Frage ab 1800 fundamental mit dem Epos verbunden ist. Die englische Autorin Alice Oswald etwa rekurriert in ihrem Langgedicht *Memorial* (2011) auf die Vorstellung ursprünglicher Mündlichkeit, um aus der homerischen *Ilias* die Totenklagen und die Gleichnisse als ursprüngliche Impulse des Gesamtgedichtes herauszudestillieren.

Ein drittes Beispiel für ein semantisches Moment der Gattungsformation ist ihre maskulinistische Prägung, da im Zentrum des Epos ja traditionell männliche Helden und Schlachten stehen. An diesem Zug lässt sich verdeutlichen, worin gerade heute die Attraktivität der Gattung liegen kann. Denn in der Form eines neuen Epos lassen sich alte Semantiken, die die Gattung mit sich bringt, reflektieren, kritisieren und subvertierten. Anne Carsons *Autobiography of Red* (1998) tut dies beispielsweise in Bezug auf die maskulinistische Prägung. Fragmente des archaischen Dichters Stesichoros ausphantasierend, erzählt das Langgedicht intim die Coming-of-Age-Geschichte des jungen Geryon, der sich in den älteren Herakles verliebt. Auch Alice Oswalds schon genannte *Ilias*-Transformation *Memorial* hat ein solches Element. Indem sie die Stimmen der Totenklagen als weibliche konzipiert (vgl. etwa Oswald 2011: 1), identifiziert sie in der homerischen *Ilias* selbst ein weibliches Element. Anne Weber schließlich – um auch ein deutschsprachiges Beispiel anzuführen – greift in *Annette, ein Heldinnenepos* (2020) recht ungebrochen die heroische Semantik des Epos auf, appliziert sie aber nun auf eine weibliche Heldenfigur.

Auch das interkulturelle Potential des Epos, das im Folgenden Thema sein soll, geht aus solchen semantischen Momenten der Form hervor. Dies geschieht gleichfalls nicht einfach durch Fortschreibung solcher Momente, sondern indem ihre Verbindung mit der Gattung als Potential für Akte der Transformation, der Umwendung oder der Kritik begriffen wird. Es soll dabei gezeigt werden, wie eine interkulturelle Poetik des Epos an zwei andere Momente der Gattungssemantik anschließen kann: an die bereits genannten Vorstellungen der Totalität und der Kollektivität.

Wie lassen sich diese Begriffe innerhalb der Gattungsgeschichte kurz bestimmen? Die Totalität ist verbunden mit der Vorstellung vom Epos als großer Form mit enzyklopädischer Leistung. Raoul Schrott hat dieses Moment jüngst in *Erste Erde. Epos* (2016) genutzt, um nicht weniger als die Geschichte des Universums zu erzählen. Für Hegel, auf dessen wirkungsmächtige, 1835

postum von Gustav Hotho zusammengestellte Ästhetik-Vorlesungen ich kurz zurückgehen möchte, liegt die mit der Totalität verbundene Leistung des Epos gerade darin, dass es die vielfältigen Elemente einer Welt in ihrem Zusammenhang zur Anschauung bringe (vgl. Hegel 1970, Bd. 15: 373).[4] Totalität wäre also, formal betrachtet, eine Struktur, in der die Mannigfaltigkeit einer Welt in einem sinnvollen Zusammenhang erscheint. Das Epos stellt demnach eine Vielheit als Einheit dar. Auch der junge Georg Lukács, in seiner *Theorie des Romans* (1916/1920), sieht hierin eine wesentliche Pointe des Epos: Es sei in seinem „bestimmenden transzendentalen Grunde empirisch" (Lukács 1920: 31), lasse diese empirische Fülle aber zusammenhängend als Totalität erscheinen. Daran, dass es in der Moderne eine Form gebe, in der sich die empirische Komplexität dieses Zeitalters als zusammengehörig-sinnhafte Struktur erweisen könne, zweifelt Lukács bekanntlich genauso vehement, wie er sich das Kommen einer solchen Form herbeiwünscht.

Die Kollektivität ist mit dem Epos in zweifacher Weise verbunden. Auf der einen Seite ist sie es, weil der Gattung in ihrer Geschichte immer wieder als Aufgabe zugeschrieben wurde, eine Gemeinschaft zu repräsentieren bzw. als zusammengehörige zu formieren. Dies hängt mit dem Totalitätsmoment natürlich engstens zusammen, denn der im Epos erscheinende Zusammenhang der Welt umfasst auch die Gemeinschaft, die zu dieser Welt gehört. Das Kollektiv findet dieser Vorstellung zufolge den Ausdruck seiner gemeinsamen Identität in Darstellung und Dargestelltem des Epos. Auf der anderen Seite wurde der kollektive Charakter des Epos nicht nur auf Seiten der Repräsentation bzw. Wirkung angesetzt, sondern auch auf derjenigen der Produktion. Seit Friedrich August Wolf – und bis heute – ist das Epos in unterschiedlicher Weise immer wieder als Gattung konzipiert worden, deren „echte" Exempel in kollektiver Urheberschaft entstünden oder sogar entstehen müssten (vgl. etwa Dehrmann 2019: 284–287).

Mit den Vorstellungen von – erstens – Totalität als Strukturprinzip einer in sich zusammengehörigen Welt und – zweitens – einer ihr zugehörigen Gemeinschaft im Sinne der Kollektivität sind zwei zentrale Momente angesprochen, auf denen die Formation des Nationalepos ganz wesentlich beruhte. Als integrale Bestandteile seines nationalistischen Programms haben sie maßgeblich dazu beigetragen, die Gattung des Epos ideologisch verdächtig zu machen.[5] Gleichwohl zeigt die Gattungsgeschichte, dass diese beiden

4 Ausführlicher zum hier angesetzten Konzept der epischen Totalität vgl. Dehrmann 2020: 544–547.

5 Die dem Epos zugetraute Leistung einer Gemeinschaftskonstitution durch Herstellung und Proliferation einer geteilten Identität lässt sich freilich nicht nur nationalistisch (im engeren Sinne, der durch die politischen und gesellschaftlichen Koordinaten moderner Staatlichkeit bestimmt wird) verstehen. Vielmehr wird sie von der anthropologischen

Momente auch in anderer Weise verstanden und konzipiert werden können. Durch ihre Transformation kann die Gattungssemantik genutzt werden, um die in diesen Momenten geborgenen Potentiale anders zu aktivieren.

Dies geschieht unter anderem durch eine veränderte Zeitstruktur. Die Vorstellung des Nationalepos in dem Sinn, wie es in Europa um 1800 entsteht, bindet die Konzepte der Totalität und der Kollektivität in eine spezifische Zeitlichkeit ein: nämlich die einer Ursprungserzählung mit Orientierungsfunktion. Das Epos, so diese bekannte Zeitstruktur, zeuge von der ethnisch homogenen Welt eines Volkes in der Vergangenheit. In der Gegenwart, wo Zusammenhang und Identität dieser Gemeinschaft gefährdet seien, bringe es sie zur Anschauung. Damit aber ermögliche es in der Zukunft eine Wiederherstellung der einst realisierten, nun lediglich latenten Homogenität.

Aber Totalität und kollektive Identität lassen sich eben auch anders miteinander verklammern. Das Nationalepos verbirgt durch seine Behauptung substantieller Identitäten und deren Projektion in eine angeblich erfüllte Vergangenheit, dass es eigentlich als Text selbst einen identitätskonstitutiven Charakter besitzt und auch besitzen soll. Es inszeniert sich als bloßes Medium einer Identität, die in ihm zur Erscheinung komme. Durch das Medium des Textes adressiere es deren Träger und forme sie zur Gemeinschaft. Insofern setzt das Nationalepos eine bestimmte Art der Gemeinschaftsformung ins Werk, will – im Anschluss an Benedict Anderson (vgl. 2016) gesprochen – eine bestimmte Art der *imagined community* formen.

Aber die epische Form kann auch als ein Medium begriffen werden, das gemeinsame Identitäten erst performativ und bewusst herstellt.[6] Sie hielte damit gleichsam an ihrer Zuständigkeit für die Gemeinschaftskonstitution fest. Gleichzeitig bestünde sie darauf, dass Gemeinschaft nicht durch vorhergehende biologische, ethnische oder andere konstitutive Charakteristika immer schon gestiftet – oder eben nicht gestiftet – sei, sondern dass dies erst durch den Akt eines verbindenden Sprechens geschehe.

Ein solches transformiertes Verständnis der epischen Form scheint mir Potentiale zu besitzen, die ich als zeitgemäß verstehen würde. Ich möchte – stark verknappt und zugespitzt – zwei Konzeptionen des Epos vorstellen, die

Erzählforschung als Funktion epischer Dichtung im weiten Sinne verstanden, d.h. gerade auch der epischen Erzählpraktiken primär oraler Kulturen. Lauri Honko etwa, einer der profiliertesten Epenforscher in diesem Sinne, bestimmt die epische Erzählung in primär oralen Kulturen wie folgt: „Epics are great narratives about exemplars, originally performed by specialised singers as superstories which excell in length, power of expression and significance of content over other narratives and function as a source of identity representations in the traditional community or group receiving the epic.“ (Honko 1998: 28)

6 Mit einer solchen Perspektive rekonstruiert Sneharika Roy (vgl. 2018) eine Traditionslinie des postkolonialen Epos, für deren theoretische Fundierung sie auch auf Glissant rekurriert.

die Form in diesem Sinne entwickelt haben: Walt Whitman mit den *Leaves of Grass*, die er von 1855 bis 1889 stetig ausgebaut und neu angeordnet hat; und Édouard Glissant im Rahmen seiner *Poétique de la Relation*, die er bis zu seinem Tod 2011 als theoretisches Projekt fortentwickelt hat. Mit Glissant kann man das Epos als Form sehen, die sich vom Bezug auf eine exklusive – weil identitäre und damit etwa nationalistische – Bestätigung von Identitäten umstellen ließe auf die progressive Formung zukünftiger Gemeinschaften, die auch auf Inklusivität angelegt sein können.

Ein in dieser Weise inklusives Konzept eines Nationalepos hat Walt Whitman mit seinen *Leaves of Grass* ins Werk zu setzen versucht.[7] Whitman stellt sich damit in die zeitgenössischen europäischen und auch schon außereuropäischen Versuche, Epen zu konstituieren, die als identitätskonstitutiver Ausdruck einer Nation fungieren sollen. Gleichzeitig aber begreift er sein Vorhaben und den amerikanischen Kontext dezidiert im Gegensatz zur alten Welt Europas. Während Europas Dichtungen auf die Aktualisierung von Vergangenheiten gerichtet seien, müsse der entsprechende Gesang in Amerika auf die Zukunft zielen. Es gelte, diesem Land entsprechende Formen erst zu bilden – damit aber auch eine gemeinsame Identität erst zu schaffen: „Let the age and wars of other nations be chanted and their eras and characters be illustrated and that finish the verse. Not so the great psalm of the republic. Here the theme is creative and has vista. Here comes one among the wellbeloved stonecutters and plans with decision and science and sees the solid and beautiful forms of the future where there are now no solid forms."[8]

Es ließe sich dabei zeigen,[9] dass Whitman den Gedanken des *nationbuilding* durch einen gemeinschaftsstiftenden Gesang aus der zeitgenössischen Epostheorie gewinnt, wie sie ab 1800 vor allem von Deutschland ausging und transnational rezipiert wurde. Whitman konzipiert sich nämlich selbst als einen jener Sänger – er nutzt als Selbstbezeichnung den Begriff „bard" (vgl. etwa Whitman 2001: 618 et passim im „Preface" von 1855) –, die dieser Theorie zufolge am Ursprung großer Epen stehen und die ihrer Gemeinschaft ein Selbstbild und eine Stimme verleihen.

7 Meine Perspektive auf Whitman hat Berührungspunkte mit dem von Kai Sina entwickelten Konzept einer ‚Kollektivpoetik', die er unter anderem an Whitman entwickelt. Der Begriff meint bei Sina nicht die Genese eines Textes aus kollektiver Autorschaft, sondern poetische Konzeptionen, die den Umgang mit disparater Vielheit nicht nur erlauben, sondern begrüßen (vgl. etwa Sina 2019: 14–22).

8 So im ausführlichen programmatischen „Preface" zur ersten Ausgabe Brooklyn 1855; zit. n. Whitman 2001: 619.

9 Dies kann hier aus Raumgründen nicht geschehen. Ich habe diese These in verschiedenen unpublizierten Vorträgen entwickelt, die im Zusammenhang mit einer geplanten Monographie zum Epos in der Moderne stehen.

Dabei ist wichtig festzuhalten, dass Whitman auch den Charakter der Gemeinschaft, die er als Sänger formen will, anders konzipiert, als es – mit Glissants Unterscheidung – im exklusiven Nationalepos der Fall ist. In der Vorrede der letzten Fassung der *Leaves* von 1889 bezeichnet er die Vereinigten Staaten als „aggregate Nation".[10] Und so bietet Whitman in den *Leaves* – beispielsweise in dem umfangreichen *Song of Myself* – seine Stimme allen an, die in Amerika leben und damit zum Teil dieser aggregierten Nation werden: Männern wie Frauen aller Hautfarben und mit allen möglichen Migrationshintergründen und -geschichten. Die progressive Inklusion aller soll dabei weder im Moment des Gesangs zum Abschluss kommen und etwa zukünftige Einwanderung ausschließen, noch strebt sie die Homogenisierung aller an. Das Diversitätsprinzip dieser ‚Kollektivpoetik' (vgl. Sina 2019) bringt der *Song of Myself* kurz vor seinem Ende auf den Punkt, mit den berühmten Versen:

> Do I contradict myself?
>
> Very well then .... I contradict myself;
>
> I am large .... I contain multitudes.
>
> (Whitman 1855: V. 1314–1316; abgedruckt in Whitman 2001: 709)

Mein zweites Beispiel für die interkulturellen Potentiale des Epos ist der frankophone Autor und Theoretiker Édouard Glissant. Von den 1970er Jahren an hat er an dem theoretischen Entwurf einer *Poétique de la Relation*[11] gearbeitet, mit den Worten seiner deutschen Übersetzerin Beate Thill: einer ‚Poetik der Beziehung' (etwa im Glossar in Glissant 2013: 74 f.). Alternativ hat Glissant auch von einer *Poétique du divers* gesprochen (so Glissant 1996; deutsche Teilübersetzung: Glissant 2013).

*Relation* markiert, dass es in dieser Poetik nicht um die Wiedergewinnung monolithischer Ursprünge geht, sondern dass Glissant die Aufgabe und Chance poetischer Produktion in der Entfaltung rhizomatischer Beziehungen zwischen unterschiedlichen Gruppen und Menschen sieht – darin, zu verbinden, aber Vielfalt aufrechtzuerhalten. Es kann nicht verwundern, dass Glissant sich dabei mitunter auch auf Whitman bezieht. Dessen Projekt beschreibt er an einer Stelle als „poétique totale de la Relation" (Glissant 1990: 47).

Das topographische Paradigma einer Poetik der Beziehungen und Diversität aber ist für ihn die Karibik, da sie unter anderem von den Nachkommen

10 Whitman nutzt den Begriff dezidiert im Zusammenhang mit einer Funktionsbestimmung der *Leaves*: „[T]he ambitious thought of my song is to help the forming of a great aggregate Nation" (ebd.: 481).

11 So lautet etwa der Titel von Glissant 1990.

schwarzer Sklaven bevölkert wird. Sie ist für ihn ein Raum, der geprägt ist durch Geschichten der Entwurzelung und erzwungenen Migration. Gleichzeitig stellt die Karibik als Archipel, als Raum vielfältiger aufeinander bezogener Inseln auch ein Modell der pluralen Verbindungen bereit. Hier bilden sich aus der „Begegnung kultureller Elemente aus den unterschiedlichen Weltgegenden“ (Glissant 2013: 10) neue Kulturen heraus – kreolische Kulturen („une rencontre d’éléments culturels venus d’horizons absolument divers et qui réellement se créolisent“; Glissant 1996: 15). Alle diese Elemente – die Geschichte von Leid und Identitätsverlust, die Kreolisierung sowie die archipelische Offenheit – sind Voraussetzungen für die Entwicklung neuer und dabei notwendig offener Identitäten. Glissant versteht dies als ein heuristisches Modell für die gesamte Welt, die insgesamt zunehmend kreolisiert werde – in einem Prozess, den er als durchaus verwerfungs- und konfliktreich begreift.[12] Glissant arbeitet nun politisch für die positive Anerkennung dieser globalen Kreolisierung, dafür „que les éléments hétérogènes mis en relation ‚s’intervalorisent‘ “,[13] für „contact“ und „mélange“[14] (Glissant 1996: 18). Dafür erscheint ihm Kunst, und insbesondere Literatur, als richtungsweisendes Moment, und zwar auf der Grundlage einer Poetik der Beziehungen und der Vielheit.

Interessant für unseren Zusammenhang ist nun, dass Glissant für sein Anliegen, gerade mit dessen utopischen Zügen, die Gattung des Epos als plausible Trägerin erscheint. Ich habe schon gesagt, dass er sich der nationalistischen, exklusiven – damit aber auch Kolonialismus und Rassismus stützenden – Semantiken, die mit der Gattung verbunden sind, sehr bewusst ist. Aber wichtiger noch ist es ihm, in der Gattung auch eine Gegengeschichte auszumachen, und zwar von Homers *Odyssee* an. Das Epos arbeitet nach seiner Auffassung an der Identitätskonstitution in der Situation der Niederlage; es sei nicht so sehr eine Gattung der Sieger als vielmehr der Besiegten.[15]

12 „La thèse que je défendrai auprès de vous est que *le monde se créolise,* c’est-à-dire que les cultures du monde mises en contact de manière foudroyante et absolument consciente aujourd’hui les unes avec les autres se changent en s’échangeant à travers des heurts irrémissibles, des guerres sans pitié mais aussi des avancées de conscience et d’espoir“ (Glissant 1996: 15); deutsch: „Ich behaupte also, *daß die Welt sich kreolisiert.* Schlagartig und dabei in vollem Bewußtsein, werden die Kulturen der Welt miteinander in Kontakt gebracht, verändern sich in ihrem Austausch, was häufig zu unabwendbaren Zusammenstößen, erbarmungslosen Kriegen führt, aber es sind auch Vorposten des Bewußtseins und der Hoffnung erkennbar.“ (Glissant 2013: 11; Hervorh. i.O.)

13 „[D]ie wechselseitige Wertschätzung der heterogenen Elemente“ (Glissant 2013: 14).

14 „Austausch“, „Mischung“ (ebd.).

15 So argumentiert Glissant etwa in einer Diskussion mit Derek Walcott am 11. April 1991 im Poets House, New York; teilweise transkribiert im Archiv von Poets House, vgl. Glissant/Walcott 2018.

Diese Revision der Gattungsgeschichte führt Glissant zum Postulat einer für die Gegenwart notwendigen „littérature épique nouvelle, contemporaine“ (Glissant 1996: 67).[16] Denn Kreolisierung bedeutet für ihn eben nicht Identitätsverlust, sondern dass sich unterschiedliche Identitäten immer wieder neu zueinander in Beziehung setzen, und zwar Identitäten, die selbst immer schon um ihre kreolische Zusammengesetztheit wissen. Die neue Epik dieser Zeit, so Glissant, „commencera d’apparaître à partir du moment où la totalité-monde aura commencé d’être conçue comme communauté nouvelle“ (Glissant 1996: 67).[17] Auch den Begriff der Totalität hält Glissant in veränderter Weise als Zielperspektive dieser Epik aufrecht. Bezugsraum der Totalität ist nun aber nicht die Nation, sondern eine „totalité terre“,[18] in der permanent und immer neu „les éléménts culturels les plus éloignés et les plus hétérogènes s’il se trouve puisent être mis en relation“ (Glissant 1996: 22).[19] Das neue Epos, so wird deutlich, wäre also kein abschließbares Corpus, sondern eine sich progressiv entfaltende und ihre Veränderlichkeit in sich aufnehmende Form.

Es wird deutlich geworden sein, dass das Epos für Glissant eine geradezu utopische Dimension angenommen hat. Der Gattungsbegriff ist sozusagen zur regulativen Idee für eine Dichtung der Zukunft geworden, die die Komplexität der gegenwärtigen Welt in sich aufnehmen und sie als Form bewältigen kann. Man kann Glissant diese Ent-Pragmatisierung der Form zum Vorwurf machen; aber man darf dabei auch im Sinn behalten, dass er mit seiner progressiv in die Zukunft gewandten, die Antinomien der Welt in sich austragenden Konzeption die theoretische Reflexion der deutschen Frühromantik aktualisiert. Glissants Epos ist eine Art von progressiver Universalpoesie für die globale und postkoloniale Gegenwart.

Das Epos als Gattung, so sollten meine kurzen Bemerkungen zeigen, birgt für die Literatur der Gegenwart – und, wer weiß, der Zukunft? – gerade deshalb hochinteressante Potentiale, weil es sich um eine so unwahrscheinliche, scheinbar unzeitgemäße und hochgradig markierte Form handelt.

16 „[E]ine neue zeitgenössische epische Literatur“ (Glissant 2013: 48).

17 „[W]ird in dem Moment entstehen, da das Welt-Ganze als eine neue Gemeinschaft betrachtet wird“ (Glissant 2013: 48).

18 „Totalität Erde“ (ebd.: 18).

19 „[E]ntfernteste und völlig heterogene Elemente unvermutet miteinander in Beziehung gesetzt werden können“ (Glissant 2013: 18).

## *Literatur*

Anderson, Benedict (2016): Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism [1983]. London 2016.
Bär, Gerald/Howard Gaskill (Hg.; 2012): Ossian and National Epic. Frankfurt a.M. u.a.
Christians, Heiko (2004): Der Traum vom Epos. Romankritik und politische Poetik in Deutschland (1750–2000). Freiburg i.Br.
Dehrmann, Mark-Georg (2019): Galerie der Volksgeister. Zum europäischen Diskurs des ‚Nationalepos' im 19. Jahrhundert. In: Zeitschrift für Germanistik 29 (N.F.), H. 2, S. 282–303.
Ders. (2020): Episode und Totalität. Zur Poetik des modernen Epos nach 1800, am Beispiel von Friedrich Schlegel. In: Zeitschrift für Germanistik 30 (N.F.), H. 3, S. 540–560.
Detering, Heinrich u.a. (Hg.; 2011): Nationalepen zwischen Fakten und Fiktionen. Beiträge zum komparatistischen Symposium, 6. bis 8. Mai 2010 Tartu. Tartu.
Glissant, Édouard (1990): Poétique de la Relation (Poétique III). Paris.
Ders. (1996): Introduction à une poétique du divers. Paris.
Ders. ([2]2013): Kultur und Identität. Ansätze zu einer Poetik der Vielheit [2005]. Aus dem Franz. übers. v. Beate Thill. Heidelberg.
Ders./Walcott, Derek (2018): Édouard Glissant & Derek Walcott in Conversation about the Epic, 11. April 1991. In: Poets House. From the Archives, 15. Oktober 2018 [Blog]; online unter https://poetshouse.org/from-the-archive-edouard-glissant-derek-walcott-in-conversation/ [Stand: 15.5.2022].
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1970): Vorlesungen über die Ästhetik. In: Ders.: Werke in zwanzig Bänden. Bde. 13–15. Hg. v. Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel. Frankfurt a.M.
Honko, Lauri (1998): Textualising the Siri Epic. Helsinki.
Lukács, Georg (1920): Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. Berlin.
Oswald, Alice (2011): Memorial. An Excavation of the *Iliad*. London.
Roy, Sneharika (2018): The Postcolonial Epic. From Melville to Walcott and Ghosh. London, New York.
Schrott, Raoul (2016): Erste Erde. Epos. München.
Sina, Kai (2019): Kollektivpoetik. Zu einer Literatur der offenen Gesellschaft in der Moderne mit Studien zu Goethe, Emerson, Whitman und Thomas Mann. Berlin u.a.
Thomé, Horst (1998): Platen und das Epos. In: Hartmut Bobzin u.a. (Hg.): August Graf von Platen: Leben, Werk, Wirkung. Paderborn, S. 63–83.
Weber, Anne (2020): Annette, ein Heldinnenepos. Berlin.
Whitman, Walt (2001): Leaves of Grass and Other Writings. Erw. u. durchges. Ausg. auf Basis d. krit. Norton-Ausg. v. Sculley Bradley u. Harold W. Blodgett. Hg. v. Michael Moon. New York u.a.

# Romankunst und Kulturtransfer in diachroner Perspektive

Matthias Bauer (Flensburg)

**Abstract:** Angeregt von Bachtins Konzept der „Zone des maximalen Kontakts“ und seiner Abgrenzung des Romans vom Epos untersucht der Beitrag Cervantes’ *Don Quichote* (1605/1615) und Rushdies *Quichotte* (2019) mit Blick auf den Zusammenhang von interkulturellen und transgenerischen Relationen bzw. Potenzialen, um Prozesse des Kulturtransfers darzulegen.

**Keywords:** Epos, Roman, Zone des maximalen Kontakts, Interkulturalität

Bei seiner Abgrenzung von Epos und Roman, die zur Hauptsache auf dem Unterschied zwischen einer fernen, abgeschlossenen Vergangenheit und der nahen, unabgeschlossenen Gegenwart beruht, hat Michail M. Bachtin der „Zone des maximalen Kontakts“ (Bachtin 1989: 218) zentrale Bedeutung eingeräumt. Ohne diese Zone hätte er kaum behaupten können: „Der Roman ist das einzige im Werden begriffene Genre, weshalb er das Werden der Wirklichkeit tiefer, wesentlicher, feinfühliger und schneller widerspiegelt“ (ebd.: 214). Allerdings spricht Bachtin in seinem 1941 verfassten Aufsatz *Zur Methodologie der Romanforschung* auch von einem „Romanhaftwerden der Literatur“ (ebd.: 250) insgesamt. Seit der Frühen Neuzeit nimmt der Gegenwartsbezug anderer literarischer Gattungen infolge der Ablösung des Epos durch den Roman beständig zu.

Im Lichte von Bachtins Ausführungen lässt sich sagen, dass die „Zone des maximalen Kontakts“ wenigstens drei Dimensionen aufweist: Erstens nämlich gilt: „Der Roman weist besondere Beziehungen zu den außerliterarischen Genres auf – zu den Genres des Alltagslebens und der Ideologie.“ (Ebd.: 243) Der Roman reflektiert also das zeitgenössische Diskurs-Universum, die aktuell kursierenden Weltbilder und Werthaltungen, und er tut dies, indem er „seine Themen, seine gesamte abzubildende und auszudrückende Welt der Gegenstände und Bedeutungen mit der sozialen Redevielfalt und der auf ihrem Boden entstehenden individuellen Stimmenvielfalt“ (Bachtin 1979: 157) orchestriert, wie es in der 1934/1935 entstandenen Abhandlung *Das Wort im Roman* heißt. Zu diesem Zweck finden zweitens auf der diegetischen Ebene unentwegt Begegnungen und Gespräche, Figurendialoge und in diese Dialoge eingestreute Binnenerzählungen statt, die den Text mit Welterfahrung anreichern. Folgerichtig sind die Figuren im Roman oft unterwegs zu Treffpunkten

und Schauplätzen, wobei nicht selten der Zufall darüber entscheidet, wem sie begegnen und worüber sie sich mittels eingestreuter Geschichten austauschen. In dieser Erzählanlage bricht sich das Kontingenzbewusstsein respektive das Möglichkeitsdenken, das neben Bachtin auch Robert Musil im 4. Kapitel seines Romans *Der Mann ohne Eigenschaften* (2004) und Hans Blumenberg (vgl. 2001) oder Milan Kundera (vgl. 2007) als konstitutiv für den modernen Roman betrachtet haben. Daraus folgt drittens – und das ist die Pointe, auf die es hier ankommt – dass es im Roman mehr als wahrscheinlich ist, dass die Figuren auch interkulturelle Begegnungen haben, weil die „Zone des maximalen Kontakts" sowohl Begegnungen mit den ‚internen Fremden' der eigenen Gesellschaft als auch Begegnungen mit ‚externen Fremden' involviert. Der intertextuellen, interdiskursiven und intergenerischen Anlage des Romans entsprechen interkulturelle Kontakte, so dass er in mehrfacher Hinsicht zum Medium von Kulturtransfers werden kann: durch die Übernahme von Stoffen und Motiven anderer Literaturen, durch die Darstellung anderer Kulturen und durch die Schilderung interkultureller Begegnungen.

## 1. *Interkultureller Wissenstransfer in Cervantes'* Don Quijote

Der paradigmatische Text, an dem sich all dies exemplifizieren lässt, ist Miguel de Cervantes' *Don Quijote*, dessen erster Teil im spanischen Original 1605 erschien; der zweite Teil wurde 1615 publiziert. Als interkulturell verfasst erweist sich die Erzählanlage dieses Textes schon darin, dass der Autor in der Vorrede behauptet, lediglich der „padrastro" (Cervantes 1994: 78)[1] seines Helden zu sein, da er den Kern seiner Geschichte von einem maurischen Schriftsteller namens Sidi Hamét Benengelí übernommen habe. Noch wichtiger als die vorgebliche Genese des Textes sind jedoch die in den Roman integrierten, novellistisch zugespitzten Erzählungen der Figuren, denen der Ritter von der traurigen Gestalt im Zuge seiner Ausfahrten begegnet.

Im 11. Kapitel treffen Don Quijote und Sancho Pansa auf Ziegenhirten, die das Kauderwelsch von Schildknappen und fahrenden Rittern nicht verstehen, den beiden aber von einem studierten Schäfer namens Grisóstomo berichten, der aus Liebe zu einem reichen Teufelsmädchen soeben gestorben sei. Dass ein so hochgelehrter und belesener Mann wie Grisóstomo sich als Schäfer verkleidet hat und auch sein Herzensfreund Ambrosio diese Rolle spielt, wie es im 12. Kapitel heißt, ist ein deutlicher Hinweis darauf, dass Cervantes Genreszenen und Genretypen von zweierlei Art vermengt: Die authentischen

1 „Stiefvater" (Cervantes Saavedra o. J.: 9).

Ziegenhirten leben in unmittelbarer Nachbarschaft zu inauthentischen Schäfern. Cervantes' Parodie des Ritterromans, die das parodierte Genre inkorporiert, umfasst auch eine Parodie des Schäferromans. Geht es im ersten Fall um das Zentralmotiv der Ehre in einer nicht mehr ritterlichen Welt, dreht sich das Geschehen im zweiten Fall um das Zentralmotiv der Liebe in einer nicht mehr arkadischen Welt. Während die Titelfigur eine Rüstung angelegt hat, um sich dem Gang der Geschichte entgegenzustemmen, hat der ehemalige Student aus Salamanca seine Tracht aus keinem anderen Grund verändert, als im Minnestil um die schöne Marcella zu werben, die seine erotischen Avancen jedoch genauso ignoriert wie die zeitgenössische Gesellschaft Don Quijotes Glauben an seine chevalereske Bestimmung. Indem nun der Ritter von der traurigen Gestalt bei jeder passenden und unpassenden Gelegenheit anachronistische Reden hält, die auf einen überholten Ehrbegriff rekurrieren – im 13. Kapitel kommt er ausführlich auf König Artus, die Tafelrunde und die Dame zu sprechen, der jeder Ritter huldigen muss, ohne sie begehren zu dürfen –, und im 14. Kapitel mit Grisóstomos ‚Gesang der Verzweiflung' die kunstvoll gereimten Abschiedsworte eines Liebeskranken referiert werden, der mit der Angebeteten der ganzen Welt entsagt, belegt Cervantes' Text Bachtins Behauptung: „Jeder Roman ist in seiner Gesamtheit, vom Standpunkt der in ihm verkörperten Sprache und des Sprachbewusstseins aus betrachtet, eine Hybride." (Bachtin 1979: 251)

Entscheidend ist, dass Cervantes diesen hybriden Charakter zum Thema des Textes macht. Nicht nur kommt auch Marcella, die Tochter eines steinreichen Bauern, aus einer Laune heraus in der Tracht einer Schäferin daher, gefolgt von einem Schwarm ebenfalls bukolisch verkleideter Verehrer, vielmehr verteidigt sie sich gegen den Vorwurf, schuld an Grisóstomos Tod zu sein, mit einer Ansprache an die Trauergemeinde, die sich gegen den zwecklosen Glauben richtet, dass sie irgendjemanden aus freier Wahl lieben werde. Die Liebe ist für sie eine Himmelsmacht, der man nichts befehlen kann und die sich auch nicht mit Lyrik bestechen lässt. Es wundert nicht, dass Don Quijote Marcella aufgrund dieser Gesinnung sogleich unter seinen persönlichen Schutz stellt und jedem den Kampf ansagt, der ihr mit der Absicht nachstellt, der Tugendhaften die Unschuld zu rauben.

Bezogen auf das Thema des diachronen Kulturtransfers lässt sich die Begegnung zwischen dem anachronistischen Ritter und den inauthentischen Schäfern, zwischen dem chevaleresken und dem bukolischen Genre allerdings noch genauer bestimmen: Cervantes' Roman unterhält über die Zeit hinweg einen intergenerischen Dialog mit den Erzählformen und Erzählwelten, von denen sich der moderne Text einerseits absetzt, die er andererseits jedoch als Medium des kulturellen Gedächtnisses inkorporiert. Dergestalt transferiert der intergenerische Text im Modus der Parodie die im Ritter- und Schäferroman aufgehobenen Kulturen in die Frühe Neuzeit, macht sie also für

die moderne Erzählkunst verfügbar, indem er sie als nicht mehr zeitgemäß markiert. Das ist paradox, gerade aber als Paradoxie höchst produktiv. Denn so wie Cervantes seinen narrativen Spielraum dadurch erweitert, dass er sich zum einen immer auf die Version der Geschichte beziehen kann, die angeblich von Sidi Hamét Benengelí stammt, um dieser Version seine eigene entgegenzusetzen, kann der moderne Roman sich beständig fortentwickeln, indem er, wie Bachtin schreibt, „keiner seiner Spielarten die Möglichkeit gibt, sich zu stabilisieren" (Bachtin 1989: 213). Die paradoxe Absetzbewegung qua Bezugnahme, die aus dem modernen Roman eine Hybride macht, verweist auf die anhaltende Relevanz der Semantiken und Praktiken, die er im Gedächtnis der Gattung bewahrt, was zugleich besagt, dass diese Semantiken und Praktiken in eine Vergleichsrelation zur eigenen, aktuellen Kultur gebracht werden. Eben dadurch erlangt der Roman das Vermögen, diese Kultur, die ihn hervorgebracht hat, selbstkritisch in Frage zu stellen, ja gegebenenfalls im Lichte spezifischer Alternativen zu rekonfigurieren.

Etwas anders als im soeben geschilderten Fall der Genrehybride verhält es sich dort, wo Don Quijote nicht Vertretern anderer Erzählwelten, sondern Figuren begegnet, die interkulturelle Erfahrungen gemacht haben und davon berichten. In den Kapiteln 39 bis 41 des ersten Romanteils wird die Geschichte des Sklaven aus Algier vorgetragen. Dieser von Türken gefangene Christ spanischer Herkunft begegnet Cervantes' Helden erstmals im 37. Kapitel. Er wird von einer Maurin namens Lela Zoraida begleitet, die sich zu seinem Glauben bekehrt hat und mit ihm über das Mittelmeer auf die iberische Halbinsel geflohen ist. Don Quijotes Rede über die Waffen und die Wissenschaften im 38. Kapitel folgt dann in drei Teilen die Schilderung der Schicksale des Sklaven, der einst das Kriegshandwerk ergriffen hatte und in Gefangenschaft geriet, und seiner Gemahlin, die ihm zur Freiheit verholfen hat, dafür ihren muslimischen Vater verlassen, ja verraten musste, und ihre Rettung der Fürsorge der Mutter Gottes zuschreibt, weshalb sie sich fortan Maria nennen möchte.

Die interkulturellen Erfahrungen dieser beiden Figuren, des Spaniers in Algerien und der Maurin, die sich den Feinden ihres Vaters anvertraut, sind also weder von den rezenten militärischen Auseinandersetzungen noch von dem Widerstreit der Religionen im Mittelmeerraum zu trennen. Cervantes, der in der Geschichte des freigekauften Sklaven auf seine eigene Gefangenschaft in Algerien zu sprechen kommt und diese auch in einem Drama verarbeitet hat, betreibt in diesem „discurso verdadero" (Cervantes 1994: 480)[2] Kulturtransfer vor allem als Wissenstransfer. Don Quijote, seine Begleiter und die Romanleser lernen durch den Bericht viel über die Machtverhältnisse

2 „[W]ahrhaften Bericht" (Cervantes Saavedra o. J.: 314).

im Herrschaftsgebiet der Türken, über Seeschlachten und nautische Manöver, über Städte wie Konstantinopel oder Algier, über die Mehrsprachigkeit der Menschen, die an den Küsten des *mare nostrum* leben, über einzelne Fremdwörter, die sich der Sklave etwa anlässlich seiner Unterbringung in einem sogenannten „baño" (Cervantes 1994: 492)[3] angeeignet hat, über die Architektur der Mauren und die bei ihnen umlaufenden Währungen, über die wechselseitigen Vorurteile von Christen und Muslimen, Arabern und Europäern und über die transitorischen Identitäten derjenigen, die es von ihrer Heimat in die Fremde verschlagen hat, in der sie entweder Mimikry betreiben oder eine Konversion durchlaufen müssen, um zu überleben. Da ist der Renegat, der den Türken dient und ihren Ritus befolgt, aber unter seiner Oberbekleidung ein Kruzifix versteckt; da ist die Tochter des reichen Mauren, die einen Christen und die Mutter Gottes liebt, und da sind die anderen Sklaven aus Spanien, die sich den vorherrschenden Konventionen in Algier fügen und die man dort je nach ihrer Herkunft „tagarinos", „mudejáres" oder „elches" (Cervantes 1994: 501; vgl. Cervantes Saavedra o. J.: 331 f.) nennt.

Ohne allzu große Übertreibung kann man den Ort, an dem sich die Maurin in einen Mann von der iberischen Halbinsel verliebt, an dem sie von einer Christin bekehrt wird und an dem die Türken herrschen, obwohl er in Nordafrika liegt – ein Ort, in dem die arabische Schrift auf ein Kauderwelsch aus Türkisch und Spanisch trifft, in das sich französische Brocken und andere Lehnwörter mischen –, ohne allzu große Übertreibung kann man diesen Ort, so wie er im Roman modelliert wird, als einen ‚dritten Raum' im Sinne von Homi K. Bhabha beschreiben.[4] In ihm sind die binären Gegensätze nicht aufgehoben, aber auch nicht mehr starr, in ihm bilden sich hybride Verhältnisse, interkulturelle Semantiken und ideologisch flexible Praktiken aus, die zwischen Assimilation und Akkommodation oszillieren. Dieser Ort ist mithin eine „Zone des maximalen Kontakts", in der es zwar alles andere als befriedet zugeht, in der aber unentwegt ein reger Kulturtransfer zwischen Religionen und Ethnien, Wissensdiskursen und Symbolsystemen stattfindet, der sich nicht zuletzt darin manifestiert, dass der in seine Heimat zurückgekehrte ehemalige Sklave, der Zoraida liebt, nicht mehr derselbe ist, der einst sein Glück im Kriege suchte. Sein gesamtes Handeln und Reden weist ihn nunmehr als einen welterfahrenen, kultursensiblen und empathischen Grenzgänger aus, der auch Gegnern und Widersachern mit Respekt begegnet und zu keinem Zeitpunkt so etwas wie eine kulturelle oder religiöse Hybris erkennen lässt. Zwar weist der Ausgang der Geschichte eine Schlagseite zugunsten des Christentums auf, und es ist auch immer wieder von der Furcht der Gefangenen vor

3 „Bagno" (Cervantes Saavedra o. J.: 323).
4 Vgl. Bhabha 2007: 56, 88, sowie zu Bachtin 280–286.

einer Grausamkeit die Rede, in der man ein Abzeichen der ‚orientalischen Despotie' sehen kann, die das Selbst- und Fremdverständnis der Europäer spätestens seit dem ausgehenden Mittelalter bestimmt hat. Doch diese Schlagseite kommt im Text nicht stärker zum Tragen als der Kulturtransfer über geografische Distanzen und ideologische Differenzen hinweg.

Die These, die es plausibel zu machen gilt, lautet also nicht, dass der Kulturtransfer in Cervantes' Roman auf die Vision eines konfliktfreien Zusammenlebens oder darauf hinausliefe, die Alterität aus der Welt zu schaffen. Die Behauptung, dass sich der Kulturtransfer hier als Wissenstransfer vollzieht, knüpft vielmehr an Bachtins Erkenntnis an, dass die Karriere des Romans den Zustand einer Welt reflektiert, in der „[d]ie wechselseitige Erhellung von Kulturen, Ideologien und Sprachen bereits begonnen" hat, so dass die „Zone des maximalen Kontakts" einerseits zu einer „Nichtübereinstimmung des Menschen mit sich selbst" (Bachtin 1989: 238), also zu einer unaufhörlichen Transformation des Individuums durch soziale Interaktionen, und andererseits zu dem führt, was man die „Familiarisierung des Fremden" nennen könnte. Wie die Vermählung des Sklaven aus Algier mit der zum Christentum bekehrten Maurin exemplarisch zeigt, geht der Roman über die Feststellung von Differenzen, die als befremdlich wahrgenommen werden, hinaus, indem er sie gleichsam normalisiert.

Historisch gesehen, schwankt er dabei wie die gesamte Kultur der Moderne bis heute zwischen einer asymmetrischen, hegemonialen Konfiguration dieser Differenzen und einem Dialog auf Augenhöhe, in dem die Transfiguration der eigenen Identität angelegt ist. In jedem Fall gilt aber schon für Cervantes' paradigmatischen Roman, was Bachtin über die Kontingenzerfahrung sagt, die dieser Erzählform und ihren Untergattungen gleichsam eingeschrieben ist: „Die Wirklichkeit des Romans ist eine von mehreren Wirklichkeiten, sie ist nicht zwangsläufig, ist zufällig und birgt in sich andere Möglichkeiten." (Ebd.: 248) Ob man dabei an den Übergang vom ptolemäischen zum kopernikanischen Weltbild, an den mit zunehmenden Fremdheitserfahrungen und Unwägbarkeiten verbundenen Prozess der Globalisierung oder an die Pluralisierung und Dezentralisierung der Kommunikation durch die zentrifugalen Kräfte der Mehrsprachigkeit denkt, die in der „Zone des maximalen Kontakts" freigesetzt werden – die Drift hin zu mehr Vielfalt, zu mehr Diversität und Hybridität ist unübersehbar.

## 2. *Transkulturelle Identitäten und intergenerische Referenzen in Rushdies* Quichotte

Ein erheblicher Teil der Entwicklung des modernen Romans lässt sich als agonales Wechselspiel zwischen der pikaresken und der cervantesken Weise der narrativen Welterzeugung verstehen. Der unzuverlässigen, unabgeschlossenen und reversiblen Schelmenbeichte, die Cervantes im *Don Quijote* wie in den Novellen *Rinconete y Cortadillo* und *Il colloquio de los perros* einer metafiktionalen Kritik unterzogen hat, widerstreitet seine Art, die Lebensgeschichte des Helden von außen, durch eine Erzählinstanz abzurunden, die, anders als der Picaro, nicht in die diegetische Welt verstrickt ist (vgl. Reed 1981; Bauer 1993; 2003). An Cervantes' Weise der narrativen Welterzeugung haben Antoine Furetière, Henry Fielding und Laurence Sterne, Charlotte Lennox und Christoph Martin Wieland angeknüpft. Letzterer mit *Der Sieg der Natur über die Schwärmerei oder Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva, eine Geschichte in der alles Wunderbare natürlich zugeht* (1764). Am vorläufigen Ende dieser Entwicklungsreihe steht Salman Rushdies 2019 veröffentlichter Roman *Quichotte*, der sich auf die gleichermaßen globale wie hybride Medienkultur des 21. Jahrhunderts bezieht. Rushdies Titelheld ist ein durch die USA vagabundierender TV-Junkie indischer Herkunft, der sich unsterblich in eine Talkshowdiva mit dem vielsagenden Künstlernamen Salma R. verliebt, die er nur vom Fernsehen kennt, die mit ihm aber die Erfahrung der Migration teilt.

Rushdie liest in seinen Roman nun nicht nur klassische Werke der modernen Literatur wie *Die Nashörner* (1957/1959) von Eugène Ionesco oder das Libretto von Jean Massenets Oper *Don Quijote* (1910) ein, er kreuzt die virtuelle Wirklichkeit der postmodernen Medienlandschaft zudem mit der diegetischen Welt des magischen Realismus – beispielsweise dadurch, dass er die fantastische Kopfgeburt eines Menschen, wie sie schon in Jorge Luis Borges' Erzählung *Die kreisförmigen Ruinen* (1940) geschildert wird, nutzt, um seinem Protagonisten einen Sohn zu verschaffen und auf der Ebene der Handlung das Verhältnis von Autor und Held zu spiegeln, das zwischen dem Verfasser eines Romans und seinen Geschöpfen besteht und eigentlich, wie Bachtin in einer seiner ersten Abhandlungen ausgeführt hat, auf der Außerhalb-Befindlichkeit des Autors beruht (vgl. Bachtin 2008: 66-68), während die Figuren nur innerhalb der erzählten Welt ‚existieren'.

Rushdie steigert die schon bei Cervantes angelegte Metafiktionalität des Romans dadurch, dass er sich mit dem indisch-stämmigen Schriftsteller Sam DuChamp ein Double verschafft, der seiner Verantwortlichkeit für Quichotte genauso gerecht werden muss wie sein Urheber der Gegenwart, die er mit den Mitteln der Erzählkunst zu erfassen sucht. Das Medium dieser Erfassung ist die Quest, die Suche nach Erlösung, die nicht nur Quichotte, sondern auch die

anderen Romanfiguren durch diverse Parallel- und Komplementärhandlungen treibt.

Zur Sprache kommen so ethnische Konflikte in den USA, erst jüngst entdeckte Pharmaskandale, interkulturell wie intergenerationell bedingte Identitätskrisen, hybride Popikonen wie Freddy Mercury oder Oprah Winfry, real und medial eskalierte Klassen- und Rassengegensätze, pikareske und subalterne, cervanteske und sublime Charaktere, Holly- und Bollywood-Dramen, *meatspace* und Cyberspace, Anspielungen auf den Gral oder das Aleph, Shakespeare und Flaubert, *Pinocchio* oder *Kagemusha*, den Genderdiskurs, die Pornodebatte und die allgegenwärtige, sexistisch oder rassistisch motivierte Gewalt. Es gibt eine Grille, die sprechen kann, eine Bronzebüste von Hans Christian Andersen, die es ebenfalls kann, und sogar eine Pistole, die es kann; es gibt irreale Zeitschleifen und, wie in der realen Welt, absurde Verschwörungstheorien; es gibt das Erfolgsmusical *Der Mann von La Mancha* und es gibt natürlich nicht nur den fiktiven Sam DuChamp, sondern auch den historischen Marcel DuChamp.

Offensichtlich entwirft Rushdie ein parodistisches Zerrbild der zeitgenössischen „junk-culture“ (Rushdie 2019a: 289)[5] und der „by-blow[s]“ (Rushdie 2019a: 351)[6], also der hybriden Existenzen, die sie bevölkern. Diese Kultur ist global und ebenso wie das kollektive Imaginäre, das dank seiner medialen Distribution transnationale Wirkungen entfaltet, das Resultat weltweiter Transaktionen und Transferprozesse, die man mit Hilfe der Theorie ordnen könnte, die Rushdies Landsmann Arjun Appadurai (vgl. 1990) entworfen hat. Doch während diese Theorie auf die Disjunktionen zwischen dem Ethno-, Media-, Info-, Techno- und Finance-Scape abhebt, ist der Roman mit den Konjunktionen in den Köpfen der Menschen und mit der Grundsatzfrage nach dem Verhältnis von Medienrealität und Literatur, Vorstellung und Wirklichkeit befasst. So wie die Ritterbücher Cervantes’ Held scheinbar um den Verstand gebracht haben, aber die Leser nach dem Verhältnis von Fantasie und Erfahrung fragen lassen, bringen die Versatzstücke der Medienzentrifuge Rushdies Quichotte zwar an den Rand des Wahnsinns, die Leser dieses Romans aber dazu, sich mit dem postfaktischen Zuschnitt der Gegenwart und dem Problem ihrer Erzählbarkeit zu befassen.

Denn es ist ja nicht nur so, dass fiktive Figuren wie Sancho in der literarischen Tradition der *mise en abyme* denken können, jemand habe Quichotte ebenso erfunden, wie Quichotte ihn, seinen unleiblichen Sohn (vgl. Rushdie 2019a: 182; 2019b: 221). Es ist vielmehr so, dass die ausgedachte Geschichte den gleichfalls ausgedachten Autor in der Erzählung darüber belehrt, dass

5 „Junk-Kultur“ (Rushdie 2019b: 343).
6 „Bastard[e]“ (Rushdie 2019b: 413).

„a whole, real country could turn into a ‚reality'-like unreality" (Rushdie 2019a: 217).[7] Ein literarischer Text, der dieser perversen Wirklichkeit gerecht werden soll, muss sich der Tatsache stellen, die eine der Romanfiguren, nämlich die Schwester des fiktiven Autors, im Anschluss an den von Robert Musil entlehnten Gedanken, der Webstuhl des Lebens sei gebrochen (vgl. Rushdie 2019a: 236; 2019b: 283), folgendermaßen rekapituliert: „Life had become a series of vanishing photographs, posted every day, gone the next. One had no story anymore. Character, narrative, history, were all dead. Only the flat caricature of the instant remained, and that was what one was judged by. To have lived long enough to witness the replacement of the depth of her chosen world's culture by its surface was a sad thing." (Rushdie 2019a: 236)[8]

Löst sich in der Welt von dieser traurigen Gestalt mit dem Zusammenhang des Lebens auch der Faden der Erzählung auf, kann ihre Sinnhaftigkeit nur noch kontrafaktisch behauptet werden. Quichotte bezeichnet sich selbst denn auch als einen Paranoiden: „He said paranoia was to be understood as essentially optimistic, because the paranoid believed that there was a meaning to events, that the world made sense, even though that sense was concealed." (Rushdie 2019a: 254)[9]

Tatsächlich zerfällt das Universum, in dem Quichotte existiert, jedoch immer mehr, so dass die Vertreter der Technoimagination auf Wege sinnen, diesen Planeten zu verlassen und auf eine Nachbarerde umzusiedeln, die es ihren Berechnungen zufolge ganz bestimmt geben muss, auch wenn sie niemand wahrnehmen kann. Am Ende des Romans vertrauen sich Quichotte und Salma R. dem NEXT-System an, mit dem Rushdie den Science-Fiction-Klassiker *Blade Runner* (1982 nach dem Roman *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, 1968, von Philip K. Dick) fortschreibt. Sancho wiederum wird, nachdem seine irreale Existenz eine pikareske Wendung genommen hat, vollständig dematerialisiert; er geht damit in der Matrix der Phantasmagorie auf, die ihn erzeugt hat. Was von ihm übrigbleibt, ist allerdings ein Sinnbild, das Sam DuChamp vor Augen steht, weil auch er einen missratenden Sohn hat, zu dem der Kontakt lange Zeit abgebrochen war.

7 „[E]in ganzes, reales Land sich in eine ‚Realität' verwandeln könne, die wie Nicht-Realität war" (Rushdie 2019b: 262).

8 „Das Leben war zu einer Folge sich auflösender Fotografien geworden, die man jeden Tag postete und die am nächsten Tag verschwunden waren. Man hatte keine Geschichte mehr. Charakter, Narrativ, Geschichte, alles war tot. Es blieb nur die flache Karikatur des Augenblicks, und nach der wurde man beurteilt. Da sie schon lange genug lebte, hatte sie erfahren, wie die kulturelle Tiefe ihrer erwählten Welt durch deren Oberflächen ersetzt wurde, und das war eine traurige Sache." (Rushdie 2019b: 283 f.)

9 „Er sagte, Paranoia müsse im Wesentlichen als optimistisch aufgefasst werden, denn der Paranoide glaube an die Bedeutung hinter den Ereignissen, an die Sinnhaftigkeit der Welt." (Rushdie 2019b: 303).

„Ever since his reunion with his lost child he had been thinking of broken families – of his own broken family – as allegories of larger-scale fragmentations, and of the search for love and healing as a quest in which everyone, not just his mad Quichotte, was involved." (Rushdie 2019a: 279)[10]

Bei genauer Betrachtung werden die Parallel- und Komplementärhandlungen in Rushdies Roman durch dieses Sinnbild zusammengehalten, in dem die Fragmentierung globalisierter Lebensläufe und transkultureller Identitäten ebenso aufgehoben ist wie das intergenerische Motiv der Suche, das mit dem wahrhaft romanhaften Bestreben verbunden ist, Urheber der eigenen Lebensgeschichte zu werden. So wie die Auflösung der diegetischen Welt, die sich in Sanchos Dematerialisierung reflektiert, mit einem Augenleiden zusammenhängt, das Sam DuChamp und sein Geschöpf Quichotte teilen (vgl. Rushdie 2019a: 314; 2019b: 335, 371), hängt die Auflösung der metafiktionalen Paradoxien mit der von Bachtin beschriebenen Dialektik im Verhältnis von Autor und Held zusammen. Bachtin meinte, der Held erfahre erst aufgrund seines Todes durch den Autor, der sich außerhalb der fiktiven Welt in der Realität befinde, eine Abrundung, dürfe von seinem Schöpfer hinsichtlich des moralischen Urteils, das er über seine Existenz spreche, aber auf eine gleichsam väterliche Zuneigung hoffen. Rushdie schildert, wie sein Double durch die Figuren bedrängt wird, die er, der Fiktion zufolge, geschaffen hat. Sie alle rufen: „Save me, save me. Alone Quichotte found a little scrap of dignity, even nobility. He did not ask to be saved, but there was someone he wanted to save. The character was teaching the Author about the nature of true love." (Rushdie 2019a: 355 f.)[11]

Der Clou der Geschichte, die Rushdie erzählt, besteht denn auch darin, dass sein Double den Helden die Figur retten lässt, die Salma R. heißt, gleichsam die Anima des Autors. Insofern Sam DuChamp Rushdies Stiefbruder ist, erzählt Quichotte tatsächlich eine Familiengeschichte, oder besser gesagt: Er schildert das Abenteuer der Familiarisierung, um das es schon bei Cervantes geht, indem er sich ausdrücklich der Lesart des Romans verschreibt, die Bachtin entworfen hat. Jedenfalls kann man in der Poetik, die der reale dem fiktiven Urheber in den Mund legt, als DuChamp mit seinem Sohn spricht, eine Paraphrase von Bachtins Romankonzept sehen: „He tried to explain the picaresque tradition, its episodic nature, and how the episodes of such a work

10 „Seit seinem Wiedersehen mit seinem verlorenen Kind hatte er über zerbrochene Familien nachgedacht – über seine eigene zerbrochene Familie – als ein Sinnbild für umfassende Zerstückelungen und über die Suche nach Liebe und Heilung als eine Quest, mit der jeder, nicht nur sein verrückter Quichotte beschäftigt war." (Rushdie 2019b: 332)

11 „Rette mich, rette mich. Lediglich Quichotte bewahrte sich ein Stück Würde, sogar Edelmut. Er bat nicht darum, gerettet zu werden, doch es gab jemanden, den er retten wollte. Diese Figur lehrte den Autor die Natur der wahren Liebe." (Rushdie 2019b: 419)

could encompass many manners, high and low, fabulist and commonplace, how it could be at once parody and original, and so through its metamorphic roguery it could demonstrate and seek to encompass the multiplicity of human life.“ (Rushdie 2019a: 362)[12]

In diesem Bekenntnis zur Vielfalt des menschlichen Lebens und zum Anspruch des Romans, der Welt durch die Mannigfaltigkeit der Erzählweisen und Stilarten gerecht zu werden, kann man nicht nur eine grundsätzliche Bejahung des Daseins, sondern auch eine unmittelbare Anknüpfung an das ästhetische Ideal von Cervantes sehen. Das Basisskript des Romans, die Begegnung des Helden mit Anderen, ist der Vorstellung verpflichtet, dass der wechselseitige Austausch von Lebensgeschichten und Erfahrungen einen Raum der Verständigung jenseits der Zerwürfnisse schafft, die diesem Austausch realiter entgegenstehen.

Wenn Don Quijote am Ende der Narration, von seinen Verrücktheiten geheilt, stirbt, haben die Leser ihn nicht nur längst in ihr Herz geschlossen, sondern auch den Sinn seiner Mission verstanden. Ähnlich ergeht es ihnen, wenn Quichotte und Salma R. im Off der diegetischen Welt verschwinden. Denn auch in diesem Fall haben die Leser die Bedeutung ihres vermeintlich paranoiden Glaubens an den Sinn der menschlichen Existenz in einem entropischen Universum verstanden. Wie auch immer man die Ästhetik der mittlerweile vorherrschenden Junk-Kultur beurteilen mag – ihre Genese bezeugt nach wie vor die Rationalität, die im Austausch über Verfremdungszustände und Entfremdungsvorgänge, die eigene und die Kultur der anderen besteht. Diese Rationalität hat ein *fundamentum in re*, das Rushdie unter Rekurs auf die „Zone des maximalen Kontakts“ veranschaulicht.

## *Literatur*

Appadurai, Arjun (1990): Disjuncture and Difference in the Global Culture Economy. In: Theory, Culture & Society 7, S. 295–310.

Bhabha, Homi K. (2007): Die Verortung der Kultur. Mit einem Vorwort v. Elisabeth Bronfen. Deutsche Übers. v. Michael Schiffmann u. Jürgen Freudl. Tübingen.

Bachtin, Michail M. (1979): Das Wort im Roman [1934–35]. In: Ders.: Die Ästhetik des Wortes. Hg. u. eingel. v. Rainer Grübel. Aus dem Russ. übers. v. Rainer Grübel u. Sabine Reese. Frankfurt a.M., S. 154–300.

12 „Er versuchte, ihm die Tradition des pikaresken Romans zu erklären, seinen episodischen Charakter, und dass Episoden so eines Werks viele Stilarten umfassen, hohe und niedere, fabulierende und abgedroschene, dass er zugleich Parodie und Original sein könne und dass er durch seine metaphorische Spitzbüberei demonstriere und danach strebe, die ganze Vielfalt des menschlichen Lebens abzubilden.“ (Rushdie 2019b: 425 f.)

Ders. (1989): Epos und Roman. Zur Methodologie der Romanforschung [1941]. In: Ders.: Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik. Hg. v. Edward Kowalski u. Michael Wegner. Aus dem Russ. übers. v. Michael Dewey. Frankfurt a.M., S. 210–251.

Ders. (2008): Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit. Hg. v. Rainer Grübel, Edward Kowalski u. Ulrich Schmid. Aus dem Russ. übers. v. Hans-Günter Hilbert u.a. Frankfurt a.M.

Bauer, Matthias (1993): Im Fuchsbau der Geschichten. Anatomie des Schelmenromans. Stuttgart/Weimar.

Ders. (2003): Helden mit und ohne Alibi. Goethes Romanwerk im Spiegel von Bachtins Ästhetik. In: Zagreber Germanistische Beiträge 12, S. 1–24.

Blumenberg, Hans (2001): Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans [1964]. In: Ders.: Ästhetische und metaphorologische Schriften. Auswahl u. Nachwort v. Anselm Haverkamp. Frankfurt a.M., S. 47–73.

Cervantes, Miguel de (1994): Don Quijote de la Mancha. Hg., eingel. u. mit Anm. vers. v. Martín de Riquer. Barcelona.

Cervantes Saavedra, Miguel de (o.J.): Der sinnreiche Junker Don Quijote von der Mancha. Vollständige Ausg. in der Übertragung v. Ludwig Braunfels. Durchges. v. Adolf Spemann. Stuttgart.

Kundera, Milan (2007): Die Kunst des Romans [1986]. Aus dem Franz. übers. v. Uli Aumüller. München.

Musil, Robert (2004): Der Mann ohne Eigenschaften. Roman. Erstes und Zweites Buch [1930]. Hg. v. Adolf Frisé. Hamburg.

Reed, Walter L. (1981): An Exemplary History of the Novel. The Quixotic versus the Picaresque. Chicago.

Rushdie, Salman (2019a): Quichotte. A Novel. New York.

Ders. (2019b): Quichotte. Roman. Aus dem Engl. übers. v. Sabine Hertling. München.

# Die Reise als narratives Genre und literarische Gattung?

Andreas Käuser (unter Mitarbeit von Xin Yu) (Siegen)

**Abstract:** Obschon die kulturelle Relevanz der Reise bedeutsame literarische Werke in Deutschland seit dem späten 18. Jahrhundert hervorgebracht hat, können diese Reisetexte nicht die Dignität einer literarischen Gattung ausbilden, sondern scheinen eher einen kulturellen Habitus mit entsprechend vielfältiger Narration aus- und abzubilden. Dieser Ambiguität wird bei sehr unterschiedlichen Autoren von Goethe und Herder bis zu Max Frisch nachgegangen, deren Werke eminent von Reiseerfahrungen geprägt sind, ohne diese in einer gattungstheoretisch seriösen Weise begrifflich zu reduzieren. Die Gründe sind die Kreativität und Innovation, die die Reisebeschreibungen initiieren und dokumentieren, aber auch die Fremdheit der Kulturen, die bereist werden, sowie die poröse Identität sowohl der reisenden Autoren wie ihrer eigenen Kultur. Die formalen Folgen für die Reisetexte sind das episodische, montageartige Erzählen einer fragmentarischen Umwegskultur.

**Keywords:** Gattungsdefinition, Kreativität, kultureller Habitus, Fremdheit, Identität, Montage, Fragment

## *1. Reise-Journal*

Wenig tröstlich ist, dass die derzeitig zwiespältige Stellung des Reisens sowie der ambivalente Status der Mobilität insgesamt historische Vorläufer haben, eine literarische Ambiguität, welche auf den ebenfalls prekären Status des Genres ‚Reiseliteratur', so die unbestimmte Gattungsbezeichnung (vgl. Keller/Siebers 2017), durchschlägt. Allerdings setzt diese Widersprüchlichkeit literarische und ästhetische Kreativität frei, operiert aber an den Grenzen, die Genres und Gattungen mit ihren Regularien und Formaten setzen. Dies ist in der Moderne seit Herders *Journal meiner Reise* von 1769, Lichtenbergs Londoner Reise, die er in den *Sudelbüchern* dokumentiert, Goethes *Italienischer Reise* oder Heines diversen Versuchen im Genre der Reiseliteratur so, die unter der ebenso vieldeutig-vagen Genrebezeichnung als ‚Reise-Bilder' firmieren. Der Widerspruch von Kreativität und Formlosigkeit lässt sich noch im 20. Jahrhundert bei Franz Kafka, Max Frisch, Thomas Bernhard oder Wolfgang Koeppen beobachten. Mit der Ambivalenz ist den Reisetexten seit dem späten 18. Jahrhundert eine für die moderne Literatur signifikante Negativität eigen, die sich vor allem darin zeigt, dass das Reisen trotz seiner kreativen literarischen Energie bei sehr unterschiedlichen Autoren keine eigene lehrbuchmäßige Gattung mit definitorischer Bestimmtheit hat ausprägen

können. Ist das Reisen der Fremdheit von Kulturen gewidmet, so zeigt sich diese Fremdheit als Diversität von Autoren in ihren divergierenden Schreibstilen, die deren jeweiliger Subjektivität und Individualität geschuldet sind, ohne eine Poetik der Gattung ausprägen zu können, welche eine unbestimmte Leerstelle oder positiv gewendet eine offene Diskursform bleibt (vgl. Vlasta 2015; Fuchs 2009).

## 2. *Kreative Reisen*

Zwar generiert die Reise Texte, die aber nicht zum Format einer Gattung fixiert werden können. Die Texte, die Autoren über die Reise verfassen, dienen gleichwohl als Experimentierfeld, um neue Narrative und Schreibweisen zu kreieren oder bestehende Formen und Genres zu verändern. Allenfalls kann das Journal oder Tagebuch als Gattungsbenennung dienen. Reisetexten fehlt die Teleologie, die wir oft mit Gattungen wie der Tragödie oder dem Bildungsroman verbinden, an deren Stelle ein „Wurf von Zufällen" (Herder 1953: 595) einer unbestimmten Identität und Lebenssituation steht oder die „Episode" (Möller 2016: 91) diverser Formen von Kurzprosa wie bei Franz Kafka, der auch krankheitsbedingt und heimatlos viel unterwegs war. Autoren, in deren Werk die Reise einen besonderen Stellenwert hat, hinterfragen gerne oder oft zwangsweise die Grenzen und Prinzipien von Gattungen. Reiseerfahrung und Gattungshinterfragung scheinen zusammenzuhängen. Für den intermedialen Zuschnitt dieses Konnex von Reise, Kreativität und literarischer Gattungsfrage mag Mörikes *Mozart auf der Reise nach Prag* dienen, da die Novelle die explodierende Kreativität Mozarts, die die Reise nach Prag auch symbolisiert, sowohl in der Novelle bändigt wie auch als wirkliches, aber unerhörtes Ereignis als Gattungsbestimmung der Novelle (Goethe) belässt.

## 3. *Italienische Reise*

So nimmt Goethe die Prosafassung der *Iphigenie*, die ihn formal und genremäßig nicht befriedigte, mit nach Italien, um ihr dort die klassisch angemessene Form der Tragödie zu geben, die dann kanonisiert wird zu einer zentralen Gattung der Weimarer Klassik. Dass er in Italien, in Rom zum neuen Menschen wird, führt indessen nicht dazu, dass dieser kreative Höhepunkt eine neue literarische Gattung generiert: Die *Italienische Reise* bleibt als Textgenre unbestimmt, allenfalls leihweise könnte sie der germanistisch gut erforschten autobiografischen Gattung zugeordnet werden. Abgesehen

von unspezifischen Sachtexten wie Tagebuch, Journal oder Brief sehe ich keine lehrbuchfähige literarische Gattungsbestimmung oder -definition von Reisetexten, die sich vergleichen ließe etwa mit dem Genre des *road movie*, das sich parallel mit dem Aufkommen der entsprechenden Filme in den sechziger Jahren etablierte, vergleichbar entsprechenden Filmgenres wie Western- oder Horrorfilm. Eine ähnliche Klassifizierung oder Etikettierung sucht man bei den Reisetexten vergebens. Dass dies nicht nur eine Frage der Benennung und Begriffsbestimmung ist, sondern auch Form und Inhalt der Reisetexte betrifft, soll skizzenhaft gezeigt werden.

## *4. Umwegskultur*

So sind die „Situationen des Fremden“ (ebd.), die die Reise ermöglicht oder erzwingt, immer auch auf Formen und Inhalte zu beziehen, von denen die Texte handeln. Dies sind Brüche oder Grenzziehungen, die sowohl das Werk wie die Biografie des Autors bestimmen. Reinhard Möller spricht mit Blick auf die im 18. Jahrhundert entstehende moderne Reiseliteratur von „Umwegslogiken“ und einer „Umwegskultur“ (ebd.: 389), die deren Darstellungsweise dominiert. Steht „Fremdheitserfahrung“ (ebd.: 391) im Fokus dieser Reiseliteratur, denen mit der „Mobilitätsmetapher“ des „Umwegs“ narrativ begegnet wird, so wird Fremdheit für die auf Reise sich befindenden Ethnologen und Anthropologen seit Alexander von Humboldt und Georg Forster zur entscheidenden Kategorie. Die genremäßige Vertextung und Verschriftlichung dieser Fremdheit ist aber nicht kompatibel mit der ursprünglichen Erfahrung von Fremdheit, weswegen im Umkehrschluss eine „thick description“ (Clifford Geertz) stattfindet, die sich mehr auf den Text als auf die Reise stützt. Insofern generiert die Fremdheitserfahrung der Reise seit dem späten 18. Jahrhundert diverse Diskursformen im Spannungsfeld von Ethnologie und Ästhetik (vgl. Kaufmann 2020). Für die Ausgestaltung einer literarischen Gattung des Reiseformats mag diese Affinität zu diversen wissenschaftlichen Diskursen eher hinderlich sein im Sinne strenger literarischer Gattungspoetik. Offenbar benötigt die Erfahrung der Reise, um aufgeschrieben oder aufgezeichnet zu werden, plurale Medien und Textformate, die sich nicht in einer definierbaren literarischen Gattung bündeln lassen.

## 5. *Mimesis und Alterität*

Bereits Georg Forster, der als Zeichner mit James Cook in der Südsee unterwegs war, wie auch Alexander von Humboldt in Südamerika oder Goethe in Zeichnungen und späteren Kupferstichen bezeugen den Wert optisch-visueller Medien für die Auffassung und Verarbeitung von Fremdheit, die von Michael Taussig medienhistorisch und kulturanthropologisch reflektiert wurde (vgl. Taussig 1997). So ist der im 18. Jahrhundert sich durchsetzende „Schriftverkehr" in seiner Koppelung an „Körperströme" (Albrecht Koschorke) einer primär sprachlich und textlich erfolgenden Verarbeitung von Fremdheit ein defizitärer Modus, der danach strebt, durch visuell-optische Medien ergänzt zu werden, was aber erst im 19. Jahrhundert durch Fotografie und Film oder andere Medien wie den Fonografen, mit dem Erich Moritz von Hornbostel die Musik Afrikas aufnimmt, möglich wurde. Also ist die oft geäußerte Unzufriedenheit der Reiseschriftsteller mit dem Medium des Textes einerseits beziehbar auf die Unbestimmtheit der Gattung, andererseits artikulieren sie den Bedarf anderer audiovisueller Medien, die den Komplex Fremdheit besser umsetzen können, was in etwa der Idee von Taussigs Buch *Mimesis und Alterität* entspricht.

## 6. *Strukturale Anthropologie*

So verwundert es nicht, dass dieses Verhältnis von Mimesis und Alterität, von Medium und Fremdheit, von Text und Andersheit dem ethnologisch Reisenden Claude Lévi-Strauss zugleich als Begründung der Text- und Sprachwissenschaft des Strukturalismus dient. Er stellt einen Widerspruch fest zwischen der realen, gleichsam physischen Reise und ihrer narrativen Vertextung, so dass auch er auf den besonderen latent prekären Textstatus zentral hinweist. Die *Traurigen Tropen* beginnt Claude Lévi-Strauss mit dem Kapitel „Das Ende der Reisen": „Ich verabscheue Reisen und Forschungsreisende. Trotzdem stehe ich im Begriff, über meine Expeditionen zu berichten." (Lévi-Strauss 1978: 9). Lévi-Strauss erörtert im Folgenden die „negative Seite" (ebd.) der Divergenz von Reise und ihrer Vertextung in Hinsicht auf die verschiedenen Genres, die zur Verfügung stehen, ohne den Ansprüchen einer adäquaten Versprachlichung zu genügen: Den „Mühen, [. . .] um dem Gegenstand unserer Untersuchungen nahe zu kommen", genügen „diese Sorte von Berichten" wie „Fotoalben" (ebd.) oder andere Arten von „Büchern" (ebd.: 10) nicht, womit indirekt die Gattungs- und Genrefrage so thematisiert wird, dass nur unzureichende Genres zur Verfügung stehen, um die Fremderfahrung der Reise adäquat zu versprachlichen.

## *7. Flucht und Inkognito*

Immerhin handelt es sich bei der Italienreise Goethes, trotz ihrer immensen kreativen Folgen, die wir „Weimarer Klassik“ nennen, um eine Flucht im „Inkognito“ (Zapperi 2002) des Herrn Möller, wie sich Goethe nennt. Das Schreiben über die Reise setzt einerseits enorme kreative Energien frei, ob nun in der Begründung der Weimarer Klassik, die in der Initiation in Italien durch Goethe stattfindet, oder der Begründung des Strukturalismus durch Lévi-Strauss. Diese Verschriftlichung und Vertextung der Reise ist aber an eine mehrfache Negativierung der Reise gekoppelt: Mit der Identitätsfrage wird auch die Gattung des Textes infrage gestellt sowie die Alterität und Fremdheit, der die Reise gewidmet war. So wird in den erzwungenen Reisen der Exilanten Bertolt Brecht und Thomas Mann deren Negativität durch die Kreativität überboten, die infolge der Reise in diversen innovativen Textformaten stattfindet. Thomas Manns Spätwerk wird wie Brechts episches Theater in Amerika skizziert oder vollendet. Kreativität meint auch hier die Generierung neuer Roman- oder Theaterformate, innovativer Gattungen, die die Reiseerfahrung auch initiiert und hervorbringt, ohne selbst ein Gattungsformat generieren zu können.

## *8. Chinesische Mauer*

Wie beim strukturalistischen Ethnologen Lévi-Strauss tut sich auch beim Romancier Wolfgang Koeppen zwischen der Gattung des Romans, durch die er mit seiner Trilogie bekannt wird, und den Reisetexten, die er in den letzten Jahren ausschließlich und oft fürs Radio schreiben wird, ein Bruch auf. Denn die Reisetexte beenden im Œuvre Koeppens das Genre des Romans. Wie bei Herder, Goethe oder Heine ist die prekäre Gattungszugehörigkeit der Reisetexte gekoppelt an eine problematische Identität, eine Koppelung, die insbesondere das Thema von Max Frischs Prosa ist, welche die Reise in allen möglichen Gattungen durchdekliniert. Identitätsprobleme der Autoren, die auf Reisen ausgelebt werden, führen oft zu kreativer Energie, ohne die Form einer Gattung zu erhalten. Der Identitätslosigkeit des schreibenden Subjekts entspricht die Formlosigkeit des autobiografischen Narrativs. Max Frisch reist viel, die Reise ist auch ein Paradigma seiner Texte, ob nun im Tagebuch, in Romanen wie *Stiller*, *Homo Faber*, Erzählungen wie *Montauk* oder Dramen wie *Die chinesische Mauer*, einem Stoff, mit dem sich Frisch seit dem Beginn seiner Schreibtätigkeit um 1945 auseinandersetzt. Zwar ist Frisch kein Exilautor, aber die vielen Reisen deuten doch auf eine gewisse Heimatlosigkeit hin, die sich bis zum zentralen Thema vieler Texte, der Frage nach Identität,

zurückverfolgen lässt, die auch verknüpft ist mit der problematischen nationalen Identität des schweizkritischen Autors. Diese Frage nach der Identität ist auch für viele Protagonisten der Romane Frischs relevant wie die reisenden Homo Walter Faber oder Stiller, dessen Roman im amerikanischen Gefängnis mit dem Satz beginnt: „Ich bin nicht Stiller“ (Frisch 1970: 9).

## *9. Chinesische Reise*

Interessant ist die politische Dimension des China-Komplexes im Werk von Frisch, die wir spätestens seit Heines Reisetexten beobachten können, die immer auch im Kontext der französischen Revolution und ihrer Folgen stehen. Denn die gleichsam imaginäre Beschäftigung mit diversen Varianten des China-Stoffes führt ja einerseits zur Formierung der Gattung des Dramas *Die chinesische Mauer*, dessen Status als absurdes Theater oder Farce aber durchaus prekär ist. Die Benennung changiert zwischen Tragik und Komik, so dass die fragwürdige Gattungsbestimmung auch für Frischs Drama zutrifft. Dann aber findet ja die wirkliche Reise 1975 statt, als Frisch den damaligen Bundeskanzler Helmut Schmidt auf einer der ersten Reisen eines westlichen Politikers ins bis dahin hermetisch abgeriegelte China der Kulturrevolution von Mao Tse-tung begleiten darf. Hinzuweisen sei noch auf den literarischen und dramatischen Lehrmeister von Max Frisch, auf Bertolt Brecht, in dessen Werk der China-Komplex ebenfalls eine beträchtliche Rolle spielt, auch durchaus in einem erweiterten politischen und kreativen Kontext.

## *10. Progressive Universalpoesie*

Frisch steht in der Tradition solcher Autoren wie Heine und Brecht, die das Thema und Motiv der Reise aufwerten zu einer Infragestellung und Neuformierung bestehender Gattungsformate, und sei es durch das aufgezwungene biografische Schicksal von Heimatlosigkeit und Flucht des Exils. Sowohl für Brecht wie für Heine gilt, dass diese erzwungenen Reisen Form und Inhalt ihrer Literatur verändern, etwa in den *Svendborger Gedichten*, die Brecht im dänischen Exil verfasst. Zu Heine ist bemerkt worden, dass er sich auf das Diktum von Friedrich Schlegel beziehen lässt, wonach die moderne Poesie progressive Universalpoesie und Transzendentalpoesie sein müsse, die alle bestehenden Formate vermische und zu hybriden Formen und Montageformen komme, was aber bestehende Gattungsformate zerstört und negiert oder im besten Falle neu formiert. Dass die romantische und moderne Universalpoesie

das Thema und Motiv der Reise in differenten Genres aufnimmt und profiliert, könnte schnell nachgewiesen werden. Die Texte über die Reise dienen bei exemplarischen Autoren als Experimentierfeld, um Genres kreativ zu erneuern oder ein Genre zu initiieren. So erprobt oder erlernt Theodor Fontane in den *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* das Schreiben von Prosa für die späteren Romane mit weltliterarischer Geltung. Der Reisetext dient der Erprobung und Einübung von Gattungsformaten und Schreibstilen wie dem des Romans oder der Novelle, die der Reisetext selbst nicht einzulösen vermag. Auch Goethes Bildungsroman *Wilhelm Meister* strapaziert in den *Wanderjahren* des zweiten Teils die Grenzen und Formalien der ohnehin strapazierfähigen Gattung des Romans bis zur Formlosigkeit.

## *11. Reise als Exil*

Interessant ist erneut der (auto-)biografische, mit der fehlenden Gattungszugehörigkeit und Formlosigkeit der Reise zusammenhängende Konnex zwischen Reise und Literatur einerseits und andererseits einer enormen Kreativität, die diesem Konnex seit Herder, Goethe und Heine zuzuschreiben ist. Zwar führt dieser Konnex nicht zu formvollendeten Gattungen, wohl aber erzeugt er eine narrative Kreativität und Energie, die man etwa bei Herders *Journal* gut beobachten kann. Der Text explodiert geradezu vor Ideen – zu Projekten führend, von denen viele visionär lebensbestimmend für Herders schriftstellerische Tätigkeit sein werden –, und die von einem einigermaßen kohärenten Textformat im Sinne einer Gattung kaum noch gebändigt werden. Die Reise verändert den Schreibstil, die Schreibweise, kreiert auch neue Projekte, führt aber nicht zu einer Formbestimmung als Genre oder Gattung. Dies hängt damit zusammen, dass die Identitätsfrage der Autoren an die Reise gekoppelt ist, ob nun beim Theologen Herder, beim Minister und Juristen Goethe oder beim Architekten Frisch oder den Exilanten Brecht und Thomas Mann, die nach ihren Reisen gleichsam andere Menschen werden. Erst in den USA wird Mann zum erklärten Antifaschisten und erst in Dänemark wird Brecht zum erklärten Kommunisten.

## *12. Entstehung des* Doktor Faustus

Es mag etwas euphemistisch erscheinen, das Exil von Autoren wie Bertolt Brecht oder Thomas Mann als Reise zu bezeichnen. Gleichwohl passt in unseren Argumentationsgang, dass etwa Mann die *Entstehung des Doktor*

*Faustus* als *Roman eines Romans* an die Gattungsfrage koppelt in Form eines tagebuchähnlichen Reiseberichts, der quer durch die USA geht, immer mit Blick auf das vom Faschismus beherrschte Europa sowie die thematisierte Formfrage des entstehenden Romans. Gleich doppelt wird vor und mit dem politischen Hintergrund die Gattungsfrage gestellt, insofern es in dem Text darum geht, wie der *Doktor Faustus* romanpoetologisch zu montieren sei und wie die Generierung dieses Schreibprozesses in der Entstehungsgeschichte des Romans, die zugleich zu weiten Teilen ein Reisetagebuch ist, beschrieben werden könnte. Die Landung der Alliierten in Sizilien, mit der das Ende des italienischen Faschismus beginnt, wird bekanntlich im *Doktor Faustus* beschrieben, auch dies ein Beitrag zur Reisethematik. Ebenso führen die erzwungenen Reisen der Intellektuellen Walter Benjamin und Theodor W. Adorno zu Hauptwerken: Das *Passagen-Werk* entsteht im Exil in Paris und behandelt zentral in fragmentarischer Form diese *Hauptstadt des 19. Jahrhunderts*, die *Dialektik der Aufklärung* wird in New York verfasst, beeinflusst markant die spätere 68er Bewegung in Deutschland und wird ebenso gattungsmäßig als *philosophische Fragmente* bezeichnet. Auch diese Werke sind fragmentarisch und genremäßig unbestimmt; die „Episode“ ist nach Möller (2016: 91) das Erzählprinzip der Reisetexte und der Montagetechnik ebenso affin; beide Erzählprinzipien sprengen indessen herkömmliche Gattungsformate und Genrefixierungen.

## *13. Reise als Montage*

Wird für Thomas Mann unter dem Einfluss von Adorno eine „Montage-Technik“ zur „Konzeption, zur ‚Idee‘“ (Mann 1984: 25) des *Doktor Faustus*, so steigert der Mitbegründer der Popliteratur des späten 20. Jahrhunderts Rolf Dieter Brinkmann dieses Montageprinzip zur *bricolage* und Collage in seinem Reisetext *Rom, Blicke*, der Fotos, Briefe, Notizen etc. relativ ungeordnet zusammenfügt, ein Formprinzip, das bereits für die tagebuchartigen Reisetexte von Herders *Journal*, Heines Reise-Bildern, Fontanes *Wanderungen* oder Frischs *Tagebuch* in weniger extremer Form gültig war. Wollte man eine Genrebezeichnung für Reisetexte benennen, so wäre das Tagebuch oder Journal passend, nur kann es nicht Rang und Status einer literarischen Gattung für sich beanspruchen. Dem entspricht ein ironischer Hintersinn in der Infragestellung genremäßiger Formstrenge derjenigen Autoren, die der Reise einen prominenten Stellenwert zuerkennen, eine ironische Hintersinnigkeit, die Goethe mit Heine und Mann verbindet.

## *14. Poröse Ich- und Gattungsidentität*

Die Reise generiert überaus kreativ neue Narrative und Schreibstile, aber keine fixierbaren Formate oder ganzheitlichen Genres, was mit den biografischen Brüchen und Zusammenbrüchen zusammenhängt, in denen sich die reisenden Autoren befinden. So könnte man den innovativen Text von Rolf Dieter Brinkmann lesen, der in *Rom, Blicke* einerseits die gesamte Tradition der euphorischen Italien-Reise in den kritischen, ironischen Blick nimmt, andererseits ein neues Genre der Popliteratur generiert, insofern er das fotografische Medium seinem Text montageartig integriert. Dies hatten auch schon mit diversen optischen Medien wie etwa Zeichnungen Goethe, Alexander von Humboldt und Fontane getan. Bei Brinkmann wird deutlich, dass die Reise weniger eine Gattung als beschreib- und definierbares Textformat ausbildet, sondern eher als kultureller Habitus zu gelten hat (vgl. Michler 2015). Anders gesagt sprengt die Reiseerfahrung in einem kreativen narrativen Sinn die herkömmlichen Gattungsformate, die womöglich zu eng und formalistisch sind, um neue narrative Formate zu generieren. Diese fügen sich nicht mehr den traditionellen Grenzen von Gattungen, die ja bekanntlich von vormodernen antiken oder mittelalterlichen Kulturen herstammen, sondern hinterfragen diese modernistisch. Extreme Subjektivität wie bei Bernhard oder Brinkmann ist der Hebel, der diese Explosion von Gattungsgrenzen herbeiführt, indem das schreibende Ich seine Reiseerfahrung in je anderen zur Verfügung stehenden Medien realisiert, deren konvergente Mischung oder Montage keine gattungskonforme Einheit mehr zulässt, sondern zu einer Haltung führt, die den Schreibakt und die Gattung der Reisetexte bestimmt. Schlegels progressive Universalpoesie als Signatur und Formbestimmung moderner hybrider Genres wird so gerade am Paradigma der Reise erprobt.

## *15. Reise als kultureller Habitus*

Die kulturelle Praxis der Reise als mentaler und emotionaler Habitus erzeugt Narrative, denen auch der körperliche Akt der Bewegung des Wanderns eingeschrieben ist und der etwa in der Figur des Flaneurs literarische Dignität erhalten hat. Das Reisen als kultureller Habitus stellt auch eine körperliche Kulturtechnik dar, eine Erfahrung im Sinne des Fahrens und der Bewegung, des Wanderns und Spazierengehens, was wiederum in den *Spaziergängen* von Johann Gottfried Seume, Heines *Harzreise* oder Robert Walsers *Spaziergang* literarisiert wurde, so dass die gestische Bewegung des Schreibens kollaboriert mit dem körperlichen Bewegungsakt des Gehens. Dieser mimetische Akt von „Mimesis und Alterität“ (Taussig 1997) auch in der kritischen Variante

der Beschleunigung und Entschleunigung (Hartmut Rosa) beleuchtet eine Mobilität, die das Reisen unlängst diskreditiert hat. Dadurch wurden indessen die diversen Medien, die dem Reisen gewidmet sind, aufgewertet, so dass eine Transposition oder Transformation der physischen, körperlichen, realen Reise in die imaginäre oder fiktive mediale Darstellung der Reise stattfindet. Denn die Irritationen, die das Reisen, die Mobilität seit 2020 ausgelöst haben, zeigen auch eine Vermehrung der medialen Auf- und digitalen Bearbeitung des Reisens, die mit der hier skizzierten Unmöglichkeit zu tun haben, ein adäquates Genre und narratives Format für die Reise zu finden.

## *Literatur*

Frisch, Max (1970): Stiller. Roman Frankfurt a.M.

Fuchs, Anne (2009): [Art.] „Reiseliteratur“. In: Dieter Lamping (Hg.): Handbuch der literarischen Gattungen. Stuttgart, S. 593–600.

Herder, Johann Gottfried (1953): Journal meiner Reise im Jahr 1769. In: Ders.: Werke in zwei Bänden. Hg. v. Karl-Gustav Gerold. München, S. 595–671.

Kaufmann, Sebastian (2020): Ästhetik des „Wilden“: Zur Verschränkung von Ethno-Anthropologie und ästhetischer Theorie. Basel.

Keller, Andreas/Siebers, Winfried (2017): Einführung in die Reiseliteratur. Darmstadt.

Lévi-Strauss, Claude (1978): Traurige Tropen. Übers. v. Eva Moldenhauer. Frankfurt a.M.

Mann, Thomas (1984): Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans. Frankfurt a.M.

Michler, Werner (2015): Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext 1750–1950. Göttingen.

Möller, Reinhard M. (2016): Situationen des Fremden. Ästhetik und Reiseliteratur im späten 18. Jahrhundert. Paderborn.

Taussig, Michael (1997): Mimesis und Alterität: eine eigenwillige Geschichte der Sinne. Hamburg.

Vlasta, Sandra (2015): Reisen und davon erzählen. Reiseberichte und Reiseliteratur in der Literaturwissenschaft. In: literaturkritik.de v. 3. September 2015, zuletzt geändert am 21. November 2016; online unter: https://literaturkritik.de/id/21077 [Stand: 15.5.2022].

Zapperi, Roberto (2002): Das Inkognito: Goethes ganz andere Existenz in Rom. München.

# *Robert le Diable*. Über Gattungen und Figurenidentität als interkulturelle Momente der Vormoderne

Jörn Bockmann (Flensburg)

**Abstract:** Mittelalterliche Texte scheinen oft aus heterogenen Elementen zusammengesetzt, ihre Figuren unterschiedlichen Erzählmustern und Gattungstraditionen zu entstammen, was in der Literaturgeschichtsschreibung gelegentlich zur Diagnose textueller Hybridität führte. Anhand der Stofftradition um Robert den Teufel und am konkreten Beispiel der mittelniederdeutschen Verserzählung *De vorlorne sone* wird untersucht, in welcher Weise Figurenidentität(en) und Gattungstraditionen interagieren, und dies als interkulturelles Moment der Vormoderne gefasst.

**Keywords:** Figur, Gattung, Diskurstradition, Hybridität, diachrone Interkulturalität, *Robert le Diable*, *De vorlorne sone*

Ein Herzogspaar kann kein Kind bekommen. Die Herzogin bittet den Teufel um Hilfe, wird kurz darauf schwanger und gebiert einen Nachfolger. Der zeigt sich irgendwann von seiner bösen Seite, bis er auf seine eigene, nämlich teuflische Herkunft stößt, seine Taten bereut, beichtet und auf vielfältige Weise büßt. In der Bußzeit führt er eine Bettlerexistenz an einem fremden Hof und erwirbt sich als unerkannter *miles christianus* in Heidenkämpfen Ruhm; auch lernt er eine Prinzessin kennen, die ihn liebt. Nachdem seine Identität aufgedeckt und die Bußzeit ein Ende gefunden hat, verlebt er den Rest seines Lebens in einer heiligmäßigen Einsiedlerexistenz – oder alternativ: nach einer Hochzeit mit jener Prinzessin als glücklicher Herrscher und Ehemann.

Der europäische Stoff um Robert den Teufel mit seinen beiden Schlüssen (dem legenden- und dem märchenhaften) offenbart in diesem Handlungsextrakt für Menschen der Gegenwart kaum ansatzweise das Sinnpotential und die literarische Formbarkeit, die ihn seit seinem ersten Auftauchen in einem altfranzösischen Versroman des ausgehenden 12. Jahrhunderts über Jahrhunderte gekennzeichnet haben. Im Folgenden nehme ich den Fall des *Robert-le-Diable*-Stoffes und einer seiner deutschsprachigen Varianten zum Anlass, Probleme und Chancen einer diachronen Interkulturalitätsforschung im Bereich der Literaturwissenschaft zum Thema zu machen, was anhand der Aspekte von Figurenidentität und Gattungstransformationen geschieht. Dabei werden zunächst der Begriff diachroner Interkulturalität (1) sowie die in Frage kommenden Gattungskonzepte (2) reflektiert. Es folgt ein Überblick

zur Stoffgeschichte (3) sowie ein Blick auf die niederdeutsche Verserzählung *De vorlorne sone* (4). Ein Fazit beschließt den Aufsatz (5).

## *1. Diachrone Interkulturalität*

Interkulturalität ist kein neues Thema, das gilt besonders für kulturwissenschaftliche Disziplinen wie die Literaturwissenschaft (vgl. Leskovec 2011; Hofmann/Patrut 2015). Versteht man unter Interkulturalität die Interaktion verschiedener kultureller Sphären in gegebenen Gesellschaften samt daraus entstehender transkultureller Effekte, so erscheint die Reflexion sozialer Interkulturalitätsmomente in literarischen Texten als primärer Gegenstand literaturwissenschaftlicher Interkulturalitätsforschung. Der literaturwissenschaftliche Begriff lässt sich aber auch um eine textinterne Perspektive erweitern, der zufolge Interkulturalität als literarischen Texten eingeschriebenes Wechselspiel kulturspezifisch markierter textueller Schichten erscheint. Dieser Aspekt wird häufig als Hybridität von Literatur beschrieben, kann aber auch als formbasierte Fremdheit gelten (vgl. Leskovec 2011; Hofmann/Patrut 2015: 13 f.). In historischer Perspektivierung wäre schließlich das Staunen, das mit interkulturellen Erfahrungen verbunden ist (vgl. Heimböckel/Weinberg 2014: 132–140), auf die Begegnungen mit vergangenen Kulturen (oder der fremd gewordenen eigenen Kultur) in fernen Epochen zu beziehen. Für einen dialogischen Prozess zwischen gegenwärtigen und vergangenen Kulturen hat die Vormoderne selbst eine Reihe von Begriffen wie *translatio*, *imitatio*, *aemulatio* gefunden. Faktisch beziehen sich diese Konzepte auf die Anverwandlung und Umgestaltung antiker Inhalte, Formen, Gattungen und Stoffe, wobei stets die Kontinuitätsdimension vor jeder Differenz oder Diskontinuität betont worden ist. Eine moderne Reformulierung interkultureller Beziehungen in und mit historischen Zeugnissen ist noch im Findungsprozess, in der historisch orientierten Literaturwissenschaft etwa unter dem Schlagwort der diachronen Interkulturalität (vgl. Wiegmann 2018a; 2018b).

Der Terminus lässt sich am besten als *umbrella term* für alle Ansätze zur Historisierung der Interkulturalitätsdebatten auffassen. Insbesondere der Ausdruck ‚diachron' lässt ihn mehrdeutig werden. Diachrone Interkulturalität steht erstens für denselben Typ von Phänomenen, die das Bezugswort in der Gegenwart meint, nur eben mit einer Referenz auf historische Zeitpunkte. Zweitens meint der Begriff – terminologisch strenger – den Vergleich solcher Phänomene zu mindestens zwei Zeitpunkten. Und drittens ist damit die – von der Sache her ja gänzlich anders geartete – Dialogizität zwischen deutender Gegenwart und gedeuteter Vergangenheit gemeint (vgl. ebd.: 18–20). Für den

dritten Aspekt sollte man einen eigenen Ausdruck wie den der historischen Interkulturalität reservieren.

Dieser Aspekt ist in der Mediävistik nun bereits jahrzehntelang unter dem Begriff der *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur* verhandelt worden (so der Titel einer Aufsatzsammlung von Hans-Robert Jauß und der Einleitung dazu; Jauß 1977a). Dabei ist die von Jauß mittelalterlichen Texten attestierte ‚befremdende Andersheit' oftmals als irgendwie irritierende *Andersartigkeit* missverstanden worden. Gemeint war aber – wie der Verweis auf die Sprachtheorie Coserius beweist (vgl. ebd.: 14) – die Dimension des Anderen in der Kommunikation *über* mittelalterliche Literatur. Diese verweist auf eine „gedoppelte Struktur des Diskurses" (ebd.): einmal in der Simulation vormoderner Rezeptionsmodi, dann im Bewusstsein unhintergehbarer historischer Distanz. Das Mittelalter ist in diesem Sinn nicht anders, sondern unser Anderer. Aus diesem Grund sind Alterität und Modernität mittelalterlicher Literatur letztlich identisch.

## *2. Gattungskonzepte*

Gattung ist zweifelsohne einer der ältesten und vieldeutigsten Begriffe der Literaturwissenschaft (vgl. die Übersicht von Hempfer 1997). Seine Herkunft aus dem porphyrischen Baum aristotelischer Tradition, der jedem Ding einen nach Gattungen und Arten spezifizierten Platz zuweist (vgl. Eco 1985: 77–106), ist genauso offenkundig, wie die Einteilung von literarischen Texten nach exklusiven Klassen ein Ding der Unmöglichkeit darstellt: Stets zeigen sich Überschneidungen, Übergangszonen und unscharfe Ränder. Im Bereich der mediävistischen Literaturwissenschaft stellt sich das begriffliche Problem verschärft dar, insofern volkssprachige Poetiken fehlen, die Hinweise auf ein explizites Gattungsverständnis geben könnten. Es bleiben uns vor allem vage volkssprachige Begriffe wie mhd. *rede*, denen sich nur wenige ‚echte' Texttypenbezeichnungen zugesellen (wie z.B. provenzalisch *alba*, mittelhochdeutsch *tagelied*). Ferner erschwert die prinzipielle Offenheit von Texten und Textkorpora Gattungszuordnungen, wie man sie seit dem Barockzeitalter kennt. Ein Text, der in einer Sammelhandschrift als Exempel fungiert, gehört in einer anderen in einen novellistischen Kontext und wird von den Literaturgeschichten evt. mit einem weiteren typologischen Terminus bedacht.

Die Spezifika mittelalterlicher Textualität haben auch das Gattungsverständnis in der neueren Mediävistik geprägt. Relevant für unseren Kontext sind folgende Ansätze.

- *Gattungen als historische Familien:* Gattungen sind keine Klassen, sondern, auf einem Niveau mittlerer Allgemeinheit angesiedelt, eher Gruppen bzw. historische Familien (vgl. Jauß 1977b: 331). Gattungen können somit nur in ihrer historischen Existenzform beschrieben, nicht aber definiert werden.
- *Gattungen als Diskurstraditionen:* Der Auffassung sprachlicher Ebenen Coserius folgend, haben Linguisten wie Peter Koch (vgl. 1997) und Wulf Österreicher (vgl. 1997) das vor allem in der Romanistik verbreitete Konzept der Diskurstraditionen formuliert. Diese erscheinen, zwischen der universellen und der konkreten Ebene des Sprachlichen (im Sprechakt bzw. konkreten Text) stehend, als historische Techniken, die als „normative, die Diskursproduktion und Diskursrezeption steuernde konventionalisierte Muster der sprachlichen Sinnvermittlung" definiert werden (ebd.: 20).
- *Gattungen als literarische Reihen:* Das von Klaus Grubmüller (vgl. 1999) entwickelte Konzept nimmt seinen Ausgangspunkt von der bereits geschilderten Schwierigkeit, mittelalterliche Texte eindeutig Gattungen zuzuordnen. Die Ausbildung literarischer Traditionen hat im Mittelalter oftmals im Muster prominenter Texte seinen Ausgangspunkt, an dem sich nachfolgende Texte ausrichten. Auf diese Weise bilden sich Muster aufnehmende und diese stets variierende und fortentwickelnde literarische Reihen aus.
- *Gattungen als Prototypen:* Einen nicht nur für die Mediävistik überzeugenden Ansatz, das Problem der Gattungsgrenzen zu lösen, hat Doris Tophinke (vgl. 1997) mit Rückgriff auf den linguistischen Prototypenbegriff vorgeschlagen. Auch hier entfällt, wie bei den zuvor genannten Konzepten, die in Aporien führende klassische Definitionsarbeit mit notwendigen und hinreichenden Bedingungen; stattdessen wird das Musterhafte auf die Ebene mentaler Repräsentationen von Prototypen verlegt, denen konkrete Texte in unterschiedlicher Weise folgen.

Probleme allgemeiner literaturwissenschaftlicher Gattungstheorie(n) können an dieser Stelle nicht ausgeführt werden. Zu betonen ist, dass die genannten Ansätze Gattung prototypisch konzeptualisieren und auf Textualität als Traditionsbildung in Form von variierender Nachfolge setzen. Die sprachraumübergreifende Typenbildung im europäischen Kontext wird in der Regel mitgedacht. Ich lehne mich an diesen Konsens an und werde im Fall ausgreifender Textlinien von ‚Gattungstraditionen', in engeren Fällen von ‚Texttypen' sprechen.

### *3.* Robert le Diable*: Stoffgeschichte*

Der Blick auf die Stofftradition mag vor allem die Texttypenvielfalt veranschaulichen.[1] Ich konzentriere mich auf mittelalterliche Texte in lateinischer und französischer Sprache, für die folgende wichtige Stationen vorliegen:

1. der altfranzösische Roman *Robert le Diable* (entstanden um 1200)
2. ein Exempel des Vinzenz von Beauvais aus dem *Speculum historiale* mit dem Namen *De puero in vigilia Paschae concepto, quem Dei genitrix eripuit ab Inferno* (Mitte 13. Jh.), mit einem namenlosen Protagonisten, der eine Höllenfahrtvision erlebt
3. das lateinische Exempel *De penitentia Roberti cuius mater eum devoverat dyabolo desiderio prolis habende* des Stephan von Bourbon (Mitte 13. Jh.)
4. die *Chronique de Normandie* (Prosachronik, ca. 1450)
5. der *Dit de Robert le Diable* (Verse, Anfang 14. Jh.)
6. das Mirakelspiel *Miracle de Robert le Diable* (Ende 14. Jh.)
7. der gedruckte Prosaroman *La Vie du terrible Robert le dyable* (Lyon 1496)

Der französische Prosaroman war auch Vorlage für Bearbeitungen in anderen Sprachen, z.B. für den niederländischen Prosaroman *Robrecht de Duyvel* (1516), der wiederum Grundlage für die englische Fassung ist. Der Stoff um Robert den Teufel wird in kurzer Zeit zu einem internationalen Erzählstoff im westlichen Teil Europas. Im deutschen Sprachraum existiert die frühneuhochdeutsche Prosaerzählung *Vom Königssohn von Frankreich* (2. Hälfte 15. Jh.) sowie die niederdeutsche Verserzählung *De vorlorne sone*, der ich mich im nächsten Abschnitt widme.

Schon die pure Übersicht lässt eine erstaunliche typologische Vielfalt erkennen. Dabei sind für die Stationen des Stoffs mediale und textuelle Konstitutionsweisen von Versroman, Exempel, Chronik und Mirakelspiel wie auch deren ästhetische und moralische Ansprüche sehr unterschiedlich. Nur die Konzentration auf die zentrale Figur als solche bleibt konstant. Von einer poetologisch relevanten Gattungsinteraktion lässt sich daher nur bedingt sprechen, insofern der explizite Anknüpfungspunkt ‚Stoff' bleibt: die Geschichte eines irgendwie schuldlos schuldig gewordenen Fürstensohns mit teuflischem Hintergrund.

1 Vgl. zur Stoffgeschichte Wais 1977; Gaucher 2003: 21–97; Berlioz 2004. Ich nutze den afrz. Versroman in der von Elisabeth Gaucher herausgegebenen Edition, vgl. Robert le Diable 2006.

## 4. De vorlorne sone (Der verlorene Sohn)

*De vorlorne sone* ist eine mittelniederdeutsche Verserzählung, die unikal mit gut 900 Versen in der für die mittelniederdeutsche Literatur bedeutenden Stockholmer Sammelhandschrift (Cod. Holm VU 73) aus dem ersten Drittel des 15. Jahrhunderts, zusammen mit anderen novellistischen Texten, überliefert ist.[2] Sie ist eine eigensinnige und vielgestaltige Abwandlung des Stoffes um Robert den Teufel, ohne diesen Bezug explizit zu machen, da die Hauptfigur namenlos bleibt. Im Fall des *Verlorenen Sohns* ist zu bedenken, dass die Erzählung eine Textlücke aufweist, wie sie auch an der Lagenfüllung erkennbar ist (vgl. Geeraedts 1984: 18). Die Handlungslücken lassen sich aber plausibel vor dem Hintergrund der *Robert-le-Diable*-Stoffgeschichte auffüllen. Wie der unbekannte Autor bzw. Redaktor der Erzählung vom Stoff Kenntnis erhalten hat, ist unbekannt. Ob es sich um eine im hansischen Kontext entstandene oder verbreitete Erzählung handelt, wie gelegentlich angenommen (vgl. Dieperink 1939/40: 113), lässt sich nicht beweisen.

Zunächst zu den Handlungsschritten: Ein adliger Mann lebt ein Jahr an einem fremden Hof, um dort Ehre zu erwerben. Zurück in der Heimat, nähert er sich seiner Ehefrau eindeutig, wird jedoch am Vorabend des Weihnachtstags (somit in der adventlichen Fastenzeit) von einer Stimme vor der Zeugung eines Sohnes gewarnt, der dann mit Leib und Seele verloren sei. Der Mann lässt sich nicht aufhalten; das Paar bekommt einen Sohn, der höfisch und unauffällig aufwächst. Der Vater stirbt, als der Junge acht Jahre alt ist. Viele Jahre später offenbart die Mutter dem Sohn seine zweifelhafte Herkunft. Der junge Mann und seine Mutter entsagen dem weltlichen Gut; der Sohn bricht zur Bußfahrt auf. Ein Priester offenbart ihm seine Herkunft und stuft seinen schweren Fall als *casus reservati* ein; beim gebotenen Gang zum Ortsbischof wiederholt sich diese Einstufung. Der Sohn begibt sich nach Rom an den päpstlichen Hof, an dem er aber (wie man wegen der Textlücke aufgrund der Stoffvarianten begründet vermuten kann) auf einen Einsiedler verwiesen wird, mit dem er fortan lebt. In einem Gespräch zwischen dem Einsiedler und einem Engel (der sich als göttliche Stimme vom Beginn herausstellt) werden die Bußbedingungen für den jungen Mann übermittelt: sich auf allen vieren zu einer Burg zu begeben und dort ein Jahr eine Existenz als stummer Bettler zu führen. Der Sohn kommt dem nach, verlässt die Bettlerrolle allerdings zeitweilig, indem er zum erfolgreich kämpfenden Ritter in Heidenkämpfen wird. Er begegnet ferner auf der Burg einer stummen Prinzessin, mit der er wenige Worte wechselt. Zurück in der Einsiedelei muss der Sohn wegen des

2 Ich beziehe mich auf den Text (Umschrift der Handschrift) von Geeraedts 1984: 183–205. Zum Werk vgl. ebd.: 35–38; Eichenberger 2015: 112–126, 295–300. Für diesen Abschnitt greife ich zum Teil auf Bockmann 2022 zurück. Zur Handschrift vgl. de Bruijn 2012.

gebrochenen Schweigegebots eine zweite Bußfahrt antreten. Wieder in der alten Rolle, bewährt er sich in einer dritten, endgültig erfolgreichen Schlacht gegen die Heiden. Eine Einkehr in der Einsiedelei verschafft ihm während der Messfeier eine Vision in der Hölle und anschließend eine Vision seiner Eltern in der Hölle, dann im Himmel. Er erfährt vom Einsiedler, dass er seine Eltern nun erlöst habe. Ein letztes Mal begibt sich der Sohn zur Burg, wo der vermeintlich stumme Krüppel als Held der Heidenkämpfe identifiziert wird. Am Ende heiraten der Sohn und die Prinzessin.

Hartmut Beckers zufolge ist *Der verlorene Sohn* ein „in der mnd. Literatur gänzlich alleinstehender Sonderfall aus dem Grenzbereich zwischen weltlicher und geistlicher Erzähldichtung“ (Beckers 1977: 31; vgl. 1999). In der Tat stellt der Text Interpreten vor Herausforderungen, insofern semantische und texttypologische Schichtungen zu erkennen sind, die sich schwer auf eine poetologische Formel bringen und die ihn als hybrid erscheinen lassen. Nicole Eichenberger (vgl. 2015: 112–120) erklärt die Faktur der Erzählung aus der Stoffgeschichte, deren Angebote die Erzählung gewissermaßen eigenwillig synthetisiert, um die Frage nach Schuld und Erlösung zu stellen. Ich werde im Folgenden keine Interpretation vorlegen, sondern den Konnex von Figurenidentität und den damit evozierten Texttypen beleuchten, deren Interaktion ich zu den interkulturellen Aspekten der Verserzählung zähle.

Der namenlose Held der Erzählung vereint auf sich verschiedene figurale Muster, die kaum zusammenzupassen scheinen. Zunächst einmal ist er ein von einem Teufel gezeugtes oder ein dem Teufel versprochenes Kind, was einem weit verbreiteten Typus volkstümlicher Erzählungen entspricht.[3] Für seine Entsprechung *Robert le Diable* gilt dies auch. Dieser ist aber über die Gestalt Robert I., 1027 bis 1035 Herzog der Normandie, dessen Haus wohl mit einer Sage dämonisiert werden sollte, näher mit diesem spezifischeren Texttyp verbunden (vgl. Stöllinger-Löser 2007). Der namenlose Held der niederdeutschen Erzählung entspricht stofflich weder dem Modell der Kurzerzählung mit einem dem Teufel gegebenen Kind (vgl. Röhrich 1993) noch dem der Teufelssage, da er keinerlei Bosheit zeigt. Er büßt vor allem die Sünden seiner Eltern (vgl. Dieperink 1939/40: 112 f.). Dennoch ist auch in dieser Fassung ein diabolisches Moment anwesend; die Warnung der rätselhaften Stimme zu Beginn ist auf das mögliche Jenseitsschicksal des Sohnes in der Hölle bezogen, das in der Visionsepisode ins Bild gesetzt wird (vgl. De vorlorne sone 1984: V. 741–798).

Ein weiteres Figuren- und Erzählmuster kommt hinzu, das bereits das Ende des französischen Versromans bestimmt, indem Robert bösen Taten innere Umkehr und große Buße folgen lässt, um schlussendlich Nachfahre des

3 Vgl. Röhrich 1993; zum weiten Kontext stoffähnlicher Erzählungen vgl. Wais 1977.

Einsiedlers zu werden, und eine Heiligung erlebt. Es ist dies das Erzählprogramm einer legendenhaften Erzählung der Vita eines Sünderheiligen. Beim Erzählen von Sünderheiligen (vgl. Dorn 1967) ist die schwere Sünde des Helden nicht Hindernis, sondern geradezu Bedingung für die spätere Heiligung. Figuren des Sünderheiligentyps gehören fest dem legendarischen Erzählen an, insofern das Telos der Narration feststeht: die Erhöhung des Helden mithilfe göttlicher Gnade. Festzuhalten bleibt dabei, dass legendarisches Erzählen sich durchaus auch außerhalb des Texttyps Legende in weltlichen Formen wie den beliebten Paarreimerzählungen realisieren kann, wie Hartmanns von Aue *Gregorius* (ca. 1190; vgl. Hartmann von Aue 2011) zeigt. Zur legendenhaften Dichtung um den Sünderheiligen Gregorius weist *Der verlorene Sohn* strukturelle Parallelen auf. Wie im *Gregorius*, so wird auch im *Verlorenen Sohn* nicht nur ein legendarisches Schema realisiert, sondern die Handlung auch in ein Setting unterschiedlich semantisierter Schauplätze platziert. Im Fall der niederdeutschen Verserzählung sind dies zwei Höfe, die Einsiedelei, das nicht näher spezifizierte Schlachtfeld der Heidenkämpfe samt Verbindungen zwischen den Räumen in Form mühsamer Wege. Gemeinsam aber ist Hartmanns Legendendichtung und dem *Verlorenen Sohn* vor allem das Programm, das um Schuld und Erlösung kreist (vgl. Eichenberger 2015: 118 f.). Die abgebüßte Schuld ist theologisch betrachtet zwar nicht die eigene, sondern die der Eltern; sie muss aber als solche erzählt werden, um eine exorbitante Buße als Voraussetzung einer späteren Erhöhung in Szene setzen zu können (vgl. zu *Gregorius* Ohly 1976: 7–35).

Auch wenn narratologisch das geistliche Moment der Sühneleistung im *Verlorenen Sohn* bestimmend ist, so ist die höfisch-adlige Sphäre niemals gänzlich hiervon überschrieben. Die harte Buße zeigt sich nicht nur durch Askese, sondern auch in Selbstdemütigung durch Standesentsagung und wird zum großen Teil an einem Hof unter Gleichrangigen vollzogen: Der fürstlich geborene Sohn büßt als unerkannter Bettler; auf allen vieren sich bewegend wird er daher für einen ‚Krüppel' gehalten, dessen Rolle er als Kämpfender dreimal unerkannt verlassen kann.

Wenn der Protagonist seine Bettlergewandung ablegt und sich Rüstung anlegt, so folgt er einer idealisierten Lebensform des Mittelalters. Die Figur erweist sich als *miles christianus*, der sich in Heidenkämpfen bewährt. Aufgerufen wird dabei eine weitere europäische Gattungstradition: die Chanson-de-Geste-Dichtungen. Der Sohn ist somit nicht nur das teuflisch bedrohte (weil dem Teufel versprochene) Kind, sondern agiert, wie der gesamte Handlungsablauf zeigt, vor allem nach dem Schema des Sünderheiligen – mit Ausflügen in eine (uns Heutigen widersprüchlich erscheinende) Lebensform des christlichen Kämpfer-Helden. Die beiden Existenzformen werden im Handlungsgang stets als miteinander vereinbar demonstriert, so wenn am Ende des Lebens auf der Burg die Identität von Bettler und *miles christianus* offenbar wird.

Das Ende der Erzählung führt den Protagonisten noch weiter in eine weltlich-höfische Sphäre, die mit der immer wieder eingestreuten sich anbahnenden Liebesgeschichte um die Prinzessin auch zuvor schon anwesend war. Wenn der Sohn und die Prinzessin heiraten, so lässt sich dieses Ende mit einer weiteren Gattungstradition und Figurenidentität in Verbindung bringen: dem höfischen Roman und seinem oft arturischen Protagonisten.[4] Der verlorene Sohn hat mit asketischen Methoden und als *miles christianus* das gefunden, was auch dem arturischen Ritter nach einer Kette von Aventiuren winkt: eine Ehe, die den Weg des Einzelnen mit den Anforderungen der Gesellschaft harmonisiert.

Stellt man die verschiedenen unterscheidbaren Figurenidentitäten der Hauptfigur zusammen und ordnet diese je einer Gattungstradition zu, so treffen wir auf den Protagonisten in multipler Gestalt und verschiedenen Gattungskontexten: das Dämonenkind in der Tradition der Kurzerzählung und der Sage; den Sünderheiligen der Legendentradition; den *miles christianus* der Chanson-de-Geste-Dichtungen; den höfischen Ehemann und Herrscher, mit dem eine Genealogie fortgesetzt oder begründet werden kann, in der Tradition höfischer Romane und Erzähldichtungen.

Für die Frage nach Figurenidentität und Gattung als interkulturellen Momenten der Vormoderne lässt sich in Bezug auf den *Verlorenen Sohn* ein Fazit ziehen: Die hybrid anmutende Figurenidentität der Hauptfigur (als Teufelskind, Sünderheiliger, *miles christianus* und höfischer Held, der durch Kampf sowie Liebe und Ehe definiert ist) wird vor allem durch die Vielzahl von genutzten Gattungen evoziert. Die Texttypen im Hintergrund dieser Evokation – Kurzerzählung, Sage, Legende, höfische Novelle bzw. Roman – lassen sich dabei vor allem als Modi des Sprechens über die im Mittelpunkt stehende Figur auffassen. Diese, nicht die Texttypen, steht im Zentrum der Transformationsprozesse. Grundsätzlich zeigt sich in der niederdeutschen Erzählung eine ‚Übergänglichkeit' von Gattungstraditionen, die an keiner Stelle als getrennte ausgewiesen sind. So kommen weltliche und geistliche Momente zusammen, wie in der Höllenvision deutlich wird, die dem Texttyp nach einem inserierten Visionsexempel (vgl. Bockmann 2014) entspricht, der Funktion nach aber den Wendepunkt der Handlung in einer durchaus auch höfischen Erzählung markiert. Insgesamt lassen sich Gattungsevokationen und unterschiedliche Aspekte der Figurenidentität als Interaktion verschiedener Sinnsphären (‚Kulturen') verstehen und machen so das interkulturelle Moment auf der intratextuellen Ebene aus.

4 Roolfs (vgl. 2004: 280–282) führt verschiedene Momente der höfischen Literatur im *Verlorenen Sohn* an, auch das Schema des Artusromans mit doppeltem Kursus und Zwischeneinkehr – wobei m.E. das universelle Erzählmuster steigernder Reprise als Erklärung ausreichen dürfte.

## 5. Resümee und Ausblick

In der nicht allzu umfänglichen Forschungsgeschichte zum *Verlorenen Sohn* wird dem Text fast einmütig Hybridität attestiert, etwa weil es, so Beckers (1977: 31), seinem Verfasser nicht gelungen sei, aus den „heterogenen [. . .] Erzählelementen ein in sich stimmiges Handlungsgefüge zu schaffen." Solche überwiegend negativen Wertungen von Hybridität dürften inzwischen obsolet sein, gilt Hybridität doch in jüngerer Zeit als grundlegender Faktor der Kultur, der durch Differentialität Potentiale generiert (vgl. Bhabha 2000). In der Literaturwissenschaft ist Hybridität seit langem schon in der Tradition Bachtins ein poetologisches (neutrales) Merkmal bestimmter Texte. So ist die Struktur und Poetik vieler Texte aus Spätmittelalter und Früher Neuzeit als hybrid beschrieben worden, insofern sich mehrere „Horizonte von Sinn und Wertung vermischen" (Bachtin 1979: 195). Strukturalistische Beschreibungen solcherart vielstimmiger Texte sprechen technischer von einer „paradigmatischen Überdetermination", bei der sich „konkurrierende semantische Ordnungen überschneiden" (Schulz 2015: 364; Hervorh. i.O.). Beide Beschreibungsmethoden sind zunächst analytische Verfahren, auf deren Grundlage Interpretationsthesen aufzustellen sind.

Es bleibt allerdings ein Ungenügen, wenn man die Rolle von Figurenidentität und damit einhergehenden Gattungstransformationen mittelalterlicher Texte im Zeichen eines überzeitlichen Hybriditätsbegriffs und unter Einbezug des darauf aufbauenden Interkulturalitätsverständnisses diagnostiziert. Dieses Ungenügen speist sich nicht nur aus dem Bewusstsein der Eigenart vormoderner kultureller Selbstbeschreibungen mit ihren Kontinuitäts- und Einheitsfiguren (welche die kulturelle Praxis ja unterlaufen kann), sondern auch aus dieser solche Züge oft genug aufweisenden Praxis selbst.

In Texten prominenter Stofftraditionen, für die Robert der Teufel prototypisch steht, trifft man auf das von Hugo Kuhn für die Literatur des 15. Jahrhunderts postulierte Phänomen einer „ungehemmte[n] Übergänglichkeit aller Stoffe und literarischen Formen ineinander" (Kuhn 1980: 94). Diese mag es in postmodernen Zeiten auch geben. Dennoch bleibt die historische Differenz auffällig, insofern bei aller Übergänglichkeit die Zentriertheit aller Momente auf die transtextuellen Figuren des Mittelalters (wie Robert, Alexander, Brandan etc.) bestehen bleibt. Diese sind jenseits der Unterscheidung von historischer Person und fiktionaler Figur wirksam. Auch wenn diese Figuren ein jeweils relativ gleichbleibendes Set an Attributen mit sich führen, eröffnen die auf sie zentrierten Texte und Zeugnisse Diskussionsräume um sehr verschiedene Fragen (vgl. Einleitung in Bockmann 2022).

Wenn wir das Ergebnis der Analyse verschiedener Figurenidentitäten und Gattungsmuster im *Verlorenen Sohn* und anderen Texten des Stoffs nach seinem Faszinationstyp für die vormoderne Kultur selbst einzuschätzen

versuchen, so ist bedeutsam, dass diese durchaus interkulturelle Beziehungen voraussetzen, aber am Ende doch nur verschiedene Antworten auf eine Frage geben: Wer war das, Robert der Teufel? Was analytisch korrekt als gattungspoetologische und semantische Überlagerungen beschrieben werden kann, lässt sich in dieser Perspektive als synthetisch gebildeter medialer Raum lesen, in dem eine bekannte Figur jeweils ein weiteres Mal neu geschaffen wird. Meine einstweilen nicht beweisbare These, was den dritten der oben angeführten Aspekte diachroner Interkulturalität betrifft (und unser Staunen, nicht die Angleichung voraussetzt), ist die Vermutung, dass man auch bei strukturell möglichen Parallelen zu heutigen Kulturphänomenen, etwa bei Serienhelden, besser die Differenzen als die Ähnlichkeit betrachten sollte.

## *Literatur*

Bachtin, Michail M. (1979): Das Wort im Roman. In: Ders.: Die Ästhetik des Wortes. Hg. u. eingel. v. Rainer Grübel. Aus dem Russ. übers. v. Rainer Grübel u. Sabine Reese. Frankfurt a.M.

Beckers, Hartmut (1977): Mittelniederdeutsche Literatur – Versuch einer Bestandsaufnahme [Teil 1]. In: Niederdeutsches Wort 17, S. 1–58.

Ders. (1999): [Art.] „Der verlorene Sohn". In: Kurt Ruh/Burghart Wachinger (Hg.): Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. 11 Bde. Begr. v. Wolfgang Stammler. Fortgef. v. Karl Langosch. Bd. 10. Ulrich von Lilienfeld – „Das zwölfjährige Mönchlein". 2., völlig neu bearb. Aufl. Berlin/New York, S. 288–290.

Berlioz, Jacques (2004): [Art.] „Robert der Teufel". In: Kurt Ranke/Rolf Wilhelm Brednich (Hg.): Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. 12 Bde. Bd. 11. Prüfung-Schimäremärchen. Berlin/New York, Sp. 734–741.

Bhabha, Homi K. (2000): Die Verortung der Kultur. Deutsche Übers. v. Michael Schiffmann u. Jürgen Freudl. Tübingen.

Bockmann, Jörn (2014): Vision und Exempel. Gattungskontext und Sinnvermittlung von Visionsexempeln im ‚Großen Seelentrost'. In: Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung 137, S. 7–28.

Ders. (2022): Figuren des Diabolischen. Studien zur niederdeutschen Erzählliteratur des Mittelalters. Berlin/New York [im Druck].

De Bruijn, Elisabeth (2012): Copy-paste? Die handschriftliche Präsentation mittelniederdeutscher epischer Texte in Handschrift Stockholm, KB, Cod. Holm. Vu 73. In: Jahrbuch des Vereins für Niederdeutsche Sprachforschung 135, S. 33–57.

De vorlorne sone [Der verlorene Sohn] (1984). In: Loek Geeraedts: Die Stockholmer Handschrift Cod. Holm. Vu 73 (‚Valentin vnde Namelos,' ‚De vorlorne sone', ‚Flos vnde Blankeflos', ‚Theophelus', ‚Die Buhlschaft auf dem Baume', ‚De deif van brugghe', ‚De segheler'). Edition und Untersuchung einer

mittelniederdeutschen Sammelhandschrift. Köln/Wien, S. 183–205 [Text], S. 35–38 [Kommentar].
Dieperink, Gerrit Jan (1939/40): Literarische Wanderwege im Gebiet der Hanse. In: Niederdeutsches Jahrbuch 65/66, S. 106–117.
Dorn, Erhard (1967): Der sündige Heilige in der Legende des Mittelalters. München.
Eco, Umberto (1985): Semiotik und Philosophie der Sprache. Aus dem Ital. übers. v. Christiane Trabant-Rommel u. Jürgen Trabant. München.
Eichenberger, Nicole (2015): Geistliches Erzählen. Zur deutschsprachigen religiösen Kleinepik des Mittelalters. Berlin u.a.
Gaucher, Élisabeth 2003: Robert le Diable. Histoire d'une légende. Paris.
Geeraedts, Loek (1984): Die Stockholmer Handschrift Cod. Holm. Vu 73 (‚Valentin vnde Namelos,' ‚De vorlorne sone', ‚Flos vnde Blankeflos', ‚Theophelus', ‚Die Buhlschaft auf dem Baume', ‚De deif van brugghe', ‚De segheler'). Edition und Untersuchung einer mittelniederdeutschen Sammelhandschrift. Köln/Wien.
Grubmüller, Klaus (1999): Gattungskonstitution im Mittelalter. In: Mittelalterliche Literatur und Kunst im Spannungsfeld von Hof und Kloster. Ergebnisse der Berliner Tagung, 9.–11. Oktober 1997. Hg. v. Nigel F. Palmer u. Hans-Jochen Schiewer. Tübingen, S. 193–210.
Hartmann von Aue ([16]2011): Gregorius. Hg. v. Hermann Paul, neu bearb. v. Burghart Wachinger. Berlin/New York.
Heimböckel, Dieter/Weinberg, Manfred (2014): Interkulturalität als Projekt. In: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 5, H. 2, S. 119–144.
Hempfer, Klaus W. (1997): [Art.] „Gattung". In: Weimar, Klaus (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 1. A–G. 3., neu bearb. Aufl. Berlin/New York, S. 651–655.
Hofmann, Michael/Patrut, Iulia-Karin (2015): Einführung in die interkulturelle Literatur. Darmstadt.
Jauß, Hans Robert (1977a): Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur. In: Ders. Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur. Gesammelte Aufsätze 1956–1976. München, S. 9–47.
Jauß, Hans-Robert (1977b): Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters. In: Ders.: Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur. Gesammelte Aufsätze 1956–1976. München, S. 327–358.
Koch, Peter (1997): Diskurstraditionen: zu ihrem sprachtheoretischen Status und zu ihrer Dynamik. In: Barabara Frank u.a. (Hg.): Gattungen mittelalterlicher Schriftlichkeit. Tübingen, S. 43–80.
Kuhn, Hugo (1980): Versuch über das 15. Jahrhundert. In: Ders.: Entwürfe zu einer Literatursystematik des Spätmittelalters. Tübingen, S. 77–101.
Leskovec, Andrea (2011): Einführung in die interkulturelle Literaturwissenschaft. Darmstadt.
Ohly, Friedrich (1976): Der Verfluchte und der Erwählte: Vom Leben mit der Schuld. Opladen.
Österreicher, Wulf (1997): Zur Fundierung von Diskurstraditionen. In: Barabara Frank u.a. (Hg.): Gattungen mittelalterlicher Schriftlichkeit. Tübingen, S. 19–42.

Robert le Diable (2006). Zweisprachige Ausg. Hg. v. Élisabeth Gaucher. Paris 2006.
Röhrich, Lutz (1993): [Art.] „Kind dem Teufel verkauft oder versprochen". In: Kurt Ranke/Rolf Wilhelm Brednich (Hg.): Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. 12 Bde. Bd. 7. Ibn-al-Ǧauzī-kleines Volk. Berlin/New York, Sp. 1247–1253.
Roolfs, Friedel Helga (2004): Variationen über ‚Robert den Teufel'. ‚De vorlorne sone' in der Stockholmer Handschrift Cod. Holm. Vu 73. In: Robert Damme/Norbert Nagel (Hg.): *westfeles vnde sassesch*. Festgabe für Robert Peters zum 60. Geburtstag. Bielefeld, S. 273–291.
Schulz, Armin ($^{2}$2015): Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive. Hg. v. Manuel Braun, Alexandra Braun u. Jan-Dirk Müller. Berlin/New York.
Stöllinger-Löser, Christine (2007): [Art.] „Robert der Teufel". In: Horst Brunner/Mathias Herweg (Hg.): Gestalten des Mittelalters. Ein Lexikon historischer und literarischer Personen in Dichtung, Musik und Kunst. Stuttgart, S. 382–385.
Tophinke, Doris (1997): Zum Problem der Gattungsgrenze – Möglichkeiten einer prototypentheoretischen Lösung. In: Barabara Frank u.a. (Hg.): Gattungen mittelalterlicher Schriftlichkeit. Tübingen, S. 161–182.
Wais, Kurt (1977): Märchen und Chanson de Geste. Themengeschichtliches zu Robert le Diable, Berte aus Grans Pies, Loher und Maller. Teil I. In: Hugo Laitenberger (Hg.): Festgabe für Julius Wilhelm zum 80. Geburtstag. Wiesbaden, S. 314–334.
Wiegmann, Eva (Hg.; 2018a): Diachrone Interkulturalität. Heidelberg.
Dies. (2018b): Einführung. Zu einer diachronen Interkulturalitätsforschung. In: Dies. (Hg.): Diachrone Interkulturalität. Heidelberg, S. 9–24.

# Vom Orient zum Okzident: das ‚Gesamtkunstwerk' als theatralische-interkulturelle Ästhetik

Pornsan Watanangura (Bangkok)

**Abstract:** Die literarische Rezeption in Siam ging bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts von einer vorwiegend mündlichen Überlieferung und Rezeption der Literatur im Volk und am Hof in eine völlig neue Form der Schriftliteratur über. Sie verweist darauf, dass die Thailiteratur traditionell nicht auf der Schriftkultur basiert. Vielmehr dient sie dem Drama, das durch die Vermischung von künstlerischen Gattungen wie Gesang, Musik, Tanz und Dialoge gekennzeichnet ist. Diese Verbindung der verschiedenen Künste weist Parallelen mit dem Phänomen verschiedener Künste umfassenden Kunstwerks auf, wie es bei Richard Wagner in seinem Musikdrama vorkommt.

Der Beitrag setzt sich mit der Frage auseinander, wie das Konzept der Vermischung von künstlerischen Gattungen in der Thailiteratur bzw. im Thaidrama und in Richard Wagners ‚Gesamtkunstwerk' sich vom Orient zum Okzident in seiner sozial-geschichtlich bedingten Rezeption und Anwendbarkeit als Kulturphänomen und theatralische Ästhetik betrachten und überprüfen lässt.

**Keywords:** Gesamtkunstwerk, Richard Wagner (1813-1883), Drama, Orient und Okzident, Thaidrama, theatralische Ästhetik, Musikdrama

## *1. Einleitung*

Im Mittelpunkt der Diskussion stehen die Eigenschaften der Gattung ‚Drama', vor allem die Rezeption und Wirkungsgeschichte in ihrer sozial-geschichtlich bedingten Anwendbarkeit in Thailand als Kulturphänomen und theatralische Ästhetik. Das traditionelle Thaidrama ist durch die Vermischung von künstlerischen Gattungen wie Gesang, Musik, Tanz und Dialog gekennzeichnet, eine Aufführungspraxis, die die Züge der Theaterkunst in Thailand wie auch im südost- sowie im ostasiatischen Raum aufweist. Diese Verbindung von Gattungen im Thaidrama weist darauf hin, dass die Thailiteratur bzw. das Thaidrama in ihrer traditionellen Aufführungspraxis nicht auf der Schriftkultur basiert, sondern auf der mündlichen Tradition. Der neue veränderte Umgang mit der Literatur an Thailands ‚Schwelle der Moderne' im 19. Jahrhundert ermöglichte offenbar den Übergang zu einer neuen Art der Literaturrezeption in Siam (die Bezeichnung Thailands vor 1939) bzw. in Thailand von vorwiegend mündlicher Überlieferung zu einer völlig neuen Form und zu einem ästhetischen Prinzip der Schriftliteratur.

In Deutschland sind es Richard Wagners Konzeption des *Gesamtkunstwerks* in seinem Musikdrama mit dem Prinzip der wechselseitigen Erhellung der Künste, die als Ansatzpunkte für die ästhetischen Prinzipien für das Thaidrama gelten: die *Aesthetics of Discontinuity* (Nagavajara 1996) und die *Ästhetik der Vielfalt* (Watanangura 2010).

## *2. Die Grundmerkmale des Thaidramas und das literarische Leben in Thailand*

Alle literarischen Gattungen nach thailändischer Tradition waren ursprünglich Versdichtung, wie dies auch im Zeitalter der Versdichtung des europäischen Mittelalters bis zum ausgehenden 18. Jahrhundert der Fall war. Traditionell bestehen Theateraufführungen in Thailand aus Episoden aus den Versepen als Hoftanzdramen oder *Lakon Nai* (ละครใน), wie das Versepos *Ramakien* (รามเกียรติ์)(die thailändische Version des indischen Nationalepos *Ramayana*), als Tanzdrama mit Maske, *Khon* (โขน) genannt, oder als *Inao* ( อิเหนา),[1] ein Tanzdrama rezitiert als *Sebha* (เสภา),[2] während Sunthorn Phus Versromane *Phra Aphai Mani* (พระอภัยมณี)[3] und *Khun Chang Khun Phaen* ( ขุนช้างขุนแผน)[4] unter dem Volk sehr populär und verbreitet sind. Der Thaiversroman besitzt kein Hauptthema, wie es beispielsweise in Goethes *Faust* oder *Wilhelm Meisters Lehrjahre* zu beobachten ist. Vielmehr besteht die Geschichte aus einer Aneinanderreihung von Episoden. Die traditionelle theatralische Aufführungspraxis in Thailand leitet sich aus dieser Erzählstruktur des linearen Nebeneinanderstellens von Handlungsabläufen her. Bei

1 *Inao* ist ein sehr populäres Tanzdrama unter Thaiaristokraten in der Spätayutthaya-Periode (die Ayutthaya-Periode währte vom 14. bis zum 18. Jahrhundert, als Ayutthaya die Hauptstadt Siams war), auch in der Frühbangkok-Periode. Die Handlung basiert auf der Geschichte von Ostjava *Panji-Inao*. Eine der wichtigsten Überarbeitungen von *Inao* erfolgte durch König Rama II.

2 Ein *Sebha* ist eine Form poetischer Dichtung (Klon 8) für die Rezitation langer poetischer Geschichten wie Versromane. Sehr populär als Stoff von *Sebha* gilt der Versroman *Khun Chang Khun Phaen*. Die *Sebha*-Rezitation stammt aus der Ayutthaya-Periode.

3 *Phra Aphai Mani* ist ein abenteuerliches Versepos über die Lebensgeschichte von Phra Aphai Mani und seine Kinder. Der Versroman wurde zwischen 1822 und 1844 von Sunthorn Phu geschrieben. Die Thailiteraturwissenschaftlerin Pornsan Watanangura (vgl. 2010) machte am Beispiel von Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahren* darauf aufmerksam, dass das Epos Züge des europäischen ‚Bildungsromans' trägt.

4 Das ist ein sehr unterhaltsames Volksepos von Sunthorn Phu, entstanden aus der Folklore. *Khun Chang Khun Phaen* wird traditionell als *Sebha* rezitiert. Damit wird ein neues literarisches Genre in der Thailiteratur erschaffen.

*Ramakien* sind die Episoden „Narai beseitigt Nontuk“, die Vorgeschichte von *Ramakien* im Himmel oder die Szene „Rama auf der Suche nach dem goldenen Hirsch“ sehr populär, in der Sita von dem Dämon Toskan (ทศกัณฑ์) entführt wird, was der Grund für den darauffolgenden Krieg zwischen Rama und Toskan ist. Die Episode „Khun Phaen schleicht ins Haus von Khun Chang“ aus dem Versroman *Khun Chang Khun Phaen* wiederum gewinnt ihre Beliebtheit aus dem sehr schönen Reim und der ausgezeichneten Musik, ‚*Mahori*‘ (มโหรี). Obwohl die lange Geschichte des Thaiversepos nicht die Merkmale des dramatischen Handlungsablaufs wie in der griechischen Tragödie aufweist, nämlich von der Exposition über die Peripetie, also den Höhe- bzw. Wendepunkt, und das retardierende Moment hin zur Katastrophe, weisen die jeweiligen Episoden aus dem Thaiversepos in sich einheitlich abgeschlossene Handlungen auf und sind daher geeignet, um als Musiktanztheater auf der Bühne aufgeführt zu werden.

Die sehr poetisch gedichteten Verse bieten ihrem Publikum nicht nur spannende und unterhaltsame Abenteuergeschichten. Die Zuschauer werden auch durch die begleitende Musik, Gesang, Tanz und rezitierten Dialog unterhalten. Diese Verbindung von Gattungen hat Ähnlichkeiten mit dem traditionellen Theater im übrigen südost- und ostasiatischen Raum, wie das klassische japanische Tanztheater *Noh* und das *Kabuki-Theater* oder die chinesische Oper *Ngiew* (งิ้ว). Auch in Laos gilt die musikalische Begleitung als Hauptmerkmal des Tanztheaters, ähnlich wie beim klassischen Thai- und Khmertanz.

Dass im traditionelle Thaidrama die Verbindung von verschiedenen Kunstgattungen das Hauptmerkmal der theatralischen Aufführung darstellt, deutet sowohl auf die traditionelle Rezeption des Thaidramas bzw. der Thailiteratur als auch auf die späte Einführung des westlichen Sprechtheaters in Thailand hin, die erst durch Rama VI., König Vajiravuj (1910–1925), eingeführt wurde. An dieser Stelle muss betont werden, dass Literatur in Thailand nicht bloß als Lektüre zum Lesen bzw. als Schriftkultur gilt. Die Thailänder unterhalten sich grundsätzlich durch „Singen- Tanzen- Musizieren“ *(Rong-Ramm-Tham Phleng (ร้อง-รำ-ทำเพลง)*. Sie sind für ihren *sanuk* (สนุก- spaßige Unterhaltung) berühmt und bekannt dafür, eher kein ernsthaftes Volk zu sein. Zudem spielt die mündliche Tradition im literarischen Leben eine große Rolle, wobei Improvisation und Witz für das gemeinschaftliche Beisammensein sehr entscheidend sind und heute in den Gemeinschaften mancher Regionen Thailands noch praktiziert werden. Beim Volkstheater sind diese Merkmale der Schauspielkunst deutlich erkennbar, wobei der Stoff des Schauspiels oft aus den bereits in Schriftform vorliegenden klassischen Literaturwerken entnommen ist, die neu erzählt werden (z.B. Szenen aus *Ramakien* für *Likae* (ลิเก), das Volkstheater). Diese Hauptcharakteristik lässt sich in verschiedenen Formen des Volkstheaters gut beobachten, wie z.B. bei *Likae*,

*Lam Tat* (ลำตัด), *Moe Lamm (*หมอลำ)[5] aus Laos und dem Nordosten *(I-san)* Thailands. Die Zuschauer bewundern die Volkssänger oder Schauspieler für die Beherrschung der thailändischen Sprache, ihre dichterische Gabe und ihr improvisatorisches Können, obwohl manche Volkssängerin unter den Laureaten nach heutiger Norm als Analphabetin gelten muss (vgl. Nagavajara 1996: 58). Einigen ausgezeichneten Vertretern von ihnen ist die offizielle Ehrung als „Nationalkünstler" durch die Nationale Kulturkommission Thailands zuteilgeworden.

## *3. Literarische Rezeption in Thailand – von mündlicher Überlieferung zur Schriftkultur*[6]

Die literarische Rezeption in Siam ging bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts von einer vorwiegend mündlichen Überlieferung und Rezeption der Literatur im Volk und am Hof in eine völlig neue Form der Schriftliteratur in der Rattanakosin-Zeit mit Bangkok als Hauptstadt (seit 1780) über. Die Einfuhr einer Druckerpresse durch den amerikanischen Missionar Dan Beach Bradley im Jahr 1836 veränderte das literarische Leben in Siam nachhaltig. Viele sehr poetisch gedichtete Verse bieten ihrem ‚Leser', genauer ihrem ‚Zuhörer', nicht nur spannende und unterhaltsame Abenteuergeschichten, wie Sunthorn Phus *Khun Chang Khun Phaen* als *Sebha* und *Phra Aphai Mani*. Da der Reim gesungen wurde, erlangte der Vortrag eine besondere Nähe zur Theaterkunst. Zu Beginn der Rattanakosin-Periode (1782–1851, d.h. in den Regierungszeiten der Könige Rama I. bis Rama III.) wurden zahlreiche Versromane, auch Prosa *(Sam-Kok* (สามก๊ก)*, Romance of the Three [Chinese] Kingdoms*, *Sānguó yǎnyì)*, in erster Linie nicht gelesen, sondern vorgelesen, eine Aufführungspraxis, die Züge der Theaterkunst aufweist.

> Zu jener Zeit waren den Siamesen literarische Werke im Allgemeinen nicht durch Schrift, sondern durch mündliche Tradition zugänglich. Seit der Ayutthaya-Zeit (1350–1767) beschränkt sich die Lektüre auf den engen Kreis

5 *Lam Tat* ist ein Volkslied und sehr populär in Zentralthailand, besonders in der Provinz Supanburi seit der Regierungszeit von Rama V. (König Chulalongkorn). Sein Ursprung geht auf das Malayu-Volkstheater oder *Likae Bandon* zurück. Das Lied, improvisiert in Reimen, gesungen und begleitet von Musikinstrumenten, thematisiert die Rivalität zwischen Männern und Frauen. Charakteristisch für *Lam Tat* ist sein Witz, seine Ironie mit zweideutigem Inhalt. *Moe Lam* ist ein Volkslied aus Nordostthailand und Laos. Es wird ähnlich wie *Lam Tat* von zwei Grupeen von Frauen und Männern gesungen, getanzt und begleitet von Musikinstrument. *Moe Lam* erzählt Geschichten.

6 Die Ausführungen dieses Abschnitts gehen teilweise auf Watanangura 2010 zurück.

> der Gebildeten. Aber auch für die gebildeten Bangkoker wurde Anfang der Rattanakosin-Zeit eine neue Art der literarischen Rezeption populär, nämlich der Umgang mit Literatur durch das Hören von gelesenen Texten, und dies galt bald als unverzichtbarer Bestandteil der Unterhaltung der gebildeten Siamesen. (Watanangura 2010; vgl. auch Iaosriwong 1995: 237–240, 301 f., 306)

Diese Art der Unterhaltung der Siamesen entsprach der linear-lockeren Erzählstruktur abenteuerlicher Episoden der Versromane, da sich die Geschichten „sukzessiv und kontinuierlich als Serie vorlesen" ließen. „Nach der Einführung des Buchdrucks in Siam, erst 1836 und noch dazu durch fremde Hand, ist die noch bis in die jüngste Zeit lebende literarische Oraltradition [sowohl] eine Antwort [als] auch eine Begründung dafür, dass die Schrift- und Lesetradition" und damit das reine Sprechtheater „bei den Thailändern bis heute nie richtig Fuß fassen konnte." (Watanangura 2010)

Klaus Wenk, einer der bedeutendsten Thailandkenner in Deutschland und in Europa, kritisiert in seinen *Studien zur Literatur der Thai*, dass die thailändische Literaturwissenschaft kein Interesse für Editionsprinzipien oder einen definitiven Text habe.[7] Dass die Handschriften der klassischen Werke kaum nutzbar gemacht werden, um sich einem Originaltext zu nähern und einen endgültig zuverlässigen Text zu erstellen, liegt anscheinend an der mündlichen Tradition als Nationalcharakter. In diesem Zusammenhang gilt die Improvisation in der theatralischen Musik und Kunst als eine Erklärung für die Möglichkeit und die Fähigkeit der Schauspieler bzw. Sänger, immer neue Texte zu erzeugen.

Die westliche Technologie und die Kolonialpolitik der europäischen Mächte in Siam und in der Welt um die Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert waren für die Rezeption der Thailiteratur zu Anfang der Rattanakosin-Periode von entscheidender Bedeutung. Zu jener Zeit kamen viele europäische Gesandtschaften, die zu neuen kulturellen und politischen Beziehungen Siams mit dem Westen führten sowie zur Modernisierung des Landes nach westlichem Modell durch König Chulalongkorn (Rama V., Regierungszeit 1886–1910) nach seiner ersten Europareise 1897 beitrugen. Daraus folgt, dass sich nicht allein die Form der Literatur änderte; vielmehr wurden deren Inhalte ergänzt und bereichert, wie es sich im Versroman *Phra Aphai Mani* beobachten ließ: Figuren aus dem europäischen Reich „Langka",[8] „Nang Farang",[9] Lveng-Vannla, die vermutlich auf das Bild von Königin Victoria

7 Vgl. darin das Kapitel *Literatur und Literaturwissenschaft in Thailand* (Wenk 1982: 9–20).

8 Bei der Entstehung des Versromans *Phra Aphai Mani* war Sri Lanka bereits eine Kolonie Englands.

9 Das Wort „Farang" stammt von dem persischen Wort *Farang-ki* und gilt als die Bezeichnung der Perser für die Europäer. Gemeint sind die Franken, die das fränkische Reich

von England im Alter von 18 Jahren zurückverweisen ist,[10] der Prinz Usren und der Kardinal. Alle Figuren von „Langka“ werden als „englische *Farang*“ bezeichnet. In der Geschichte kommen auf der einen Seite die erfundenen Fabelwesen und Dämonen, wie die Seejungfrau, vor und auf der anderen Seite das fliegende Schiff als Spur der westlichen Technologie.

Das Kino und das Fernsehen haben die darstellenden Künste stark verändert – wenn auch weit weniger als andere moderne Medien wie Facebook oder YouTube. Das Thaifernsehen (Channel 7) bietet sonntagmorgens eine Serie aus klassischen Werken oder Volksmärchen und Sagen an, die sehr populär rezipiert werden, wie *Manora*, *Kavi*, *Uthai Devi*, *Kaew Na Maa*. Die Schauspieler tragen klassisch-traditionelle Kleidung. Das Fernsehtheater ist zwar durch den Dialog gekennzeichnet, aber die Darbietungen werden ab und zu durch klassischen Tanz und traditionelle Rezitation mit musikalischer Begleitung ergänzt. Auf diese Weise werden in modernen Massenmedien, als Fernsehaufführung, die traditionelle Literatur und die mündliche theatralische Tradition harmonisiert und durch das Zurückgreifen auf den Fundus des klassischen Schrifttums und die Reproduzierbarkeit der theatralischen Kunstwerke bereichert.

## *3. Vermischung von Gattungen: Richard Wagners „Gesamtkunstwerk“ und die theatralische Kunst in Thailand*

Die bewusste Vermischung von Gattungen in der neueren europäischen Literatur ist allgemein bekannt. „Die Idee des Gesamtkunstwerks entsteht in der Zeit der Romantik“ (Wikipedia 2022), so hob der Philosoph Friedrich Schelling das Selbstbewusstsein des Dichters hervor (vgl. Schelling 2005). Der Ausdruck „Gesamtkunstwerk“ wird zum ersten Mal von dem Schriftsteller und Philosophen K. F. E. Trahndorff in dessen Schrift *Ästhetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst* (1827) verwendet. Gemeint ist die „Vereinigung

*(Regnum Francorum)* zu Beginn des europäischen Mittelalters im 4. Jahrhundert gründeten. Die Inder haben die Bezeichnung der Europäer als *Farang-ki* wiederum von den Persern übernommen. Mein Dank geht an die indische Wissenschaftlerin, Dr. Lippi Gosch, für diesen Hinweis. Siehe auch *Klai Baan* (Fern von zu Hause) von Chulalongkorn (1965: 521–523).

10 Das Bild von Königin Victoria hat Phraya Saiburi an Rama III. im Jahr 1847 (B.E. 2380) überreicht. Vermutlich kommt der Anfangsbuchstabe V in „Lveng-Vannla“ von Victoria. Auch Sunthorn Phu, der Dichter, hat die schöne Europäerin Lveng-Vannla mit Vor- und Nachnamen erwähnt. Zu seiner Zeit hatten die Siamesen noch keine Familiennamen. Sie werden in der Regel durch das Prädikat „Sohn bzw. Tochter von X oder Nai Daeng“ (oder Herrn Daeng) spezifiziert.

aller Künste: Dichtung, Musik, Schauspielkunst, Tanz, Malerei und Architektur" (Wilpert 2001: 307). Sodann wird der Begriff von Richard Wagner in seiner Schrift *Die Kunst und die Revolution* verwendet (vgl. Wikipedia 2022). Die Konzeption der Vermischung von Gattungen ging auf Ansätze im archaischen sakralen Drama und im geistlichen Drama des Mittelalters zurück, auf die Kulissenkunst der Festspiele des Barock und die deutsche Romantik mit Friedrich Schlegels „progressiver Universalpoesie" (vgl. Wilpert 2001: 307). Die europäische Romantik hat besonders in der Erzählkunst die Mischung der Gattungen zu einer regelrechten Artistik fortentwickelt, vor allem Schlegel in *Lucinde* (1799).

Richard Wagner hat in seinem Traktat *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849) unter Rückgriff auf germanische und mittelalterliche Sagengestalten mit einer Betonung des musikalischen Elements das Konzept des Gesamtkunstwerks realisiert und für sein Musikdrama entwickelt. „Das große Gesamtkunstwerk, das alle Gattungen der Kunst zu umfassen hat, um jede einzelne dieser Gattungen als Mittel gewissenmaßen zu verbrauchen, zu vernichten zu Gunsten der Erreichung des Gesamtzweckes *aller*, nämlich der unbedingten, unmittelbaren Darstellung der vollendeten menschlichen Natur – dieses große Gesamtkunstwerk erkennt er nicht als die willkürlich mögliche That des Einzelnen, sondern als das notwendig denkbare gemeinsame Werk des Menschen der Zukunft." (Wagner 1850: 32; Hervorh. i.O.)

Die Mischung der Gattungen im Gesamtkunstwerk bei Richard Wagner ist prinzipiell als ein ästhetisches Prinzip zu verstehen, das konzeptuell dem Drama einen Vorrang gibt, während sich in der Thailiteratur diese ästhetische Kategorie naturgemäß von Anbeginn aus dem Unterhaltungsanspruch und aus der Praxis der literarischen Rezeption herleiten lässt. Das deutet wiederum darauf hin, dass die Formen der Erzählkunst stets in nicht geringem Maße von den Konventionen der Lektüre oder des Zuhörens abhängig sind.

Die Thaiversromane sind grundsätzlich keine reine Phantasie des Dichters. Ein Paradebeispiel ist die Lebensgeschichte des Phra Aphai Mani, die nicht nur autobiographische Züge des Autors Sunthorn Phu widerspiegelt. Viele Episoden, Stationen und Elemente sowie Figuren, Pflanzen, Tiere und Orte oder die Beschreibungen der Natur, Völker, Religion, Sitten, Mythen und des Glaubens gehen auf die tatsächlichen Gegebenheiten der damaligen Gesellschaft in Siam an der Schwelle der Moderne unter dem Einfluss des Westens zurück. Mit den Handlungsabläufen in thailändischen Versromanen, besonders die der Volksliteratur, beabsichtigt der Autor, seine Leser und nicht den Held des Romans über die wahre Natur der Dinge im buddhistischen Sinne, die drei Wahrheiten *(trailak)*, in Kenntnis zu setzen.[11] Beim Versroman

11 Die drei Wahrheiten sind die Vergänglichkeit und Unlenkbarkeit der Dinge *(aniccatā)*, das Leid *(dukka)* und das Nicht-Ich bzw. das Nichts *(anattā – nonself)*.

*Phra Aphai Mani* wird großer Wert auf die Fähigkeit eines Menschen gelegt, andere Menschen in ihren Gedanken sowie in ihrer Moral richtig einzuschätzen. Dies führt zur Anerkennung bestimmter Gesinnungen oder zur wahren Erkenntnis des Lebens. Ob der Leser diese Absicht erkennt oder sich mit dem Versroman bloß Unterhaltung verschafft, ist hier nicht von Belang.

Auch zahlreiche musikalische Werke Richard Wagners zeichnen sich dadurch aus, dass sie sich auf den Buddhismus beziehen. Wagner ist ein Freund des Buddhismus. Den Buddhismus selbst erklärt er für eine „Blüte des menschlichen Geistes", so Cosima in ihrem Tagebuch vom 1. Oktober 1882, „gegen welche das darauf Folgende Décadence sei, gegen welche wiederum auf dem Wege der Kompression das Christentum entstanden sei." (Wagner 1976: 1012 f.) Das erste Vorhaben, die buddhistische Idee in Form einer Oper auf die Bühne zu bringen, zeigt sich in den *Siegern*.

Die Idee zu dieser Oper fällt in die Zeit der ersten intensiven Beschäftigung mit dem Buddhismus unter dem Einfluss der Schopenhauer-Lektüre Wagners. Es ist ein Versuch, Buddhismus und Christentum miteinander zu vergleichen. Hier sollen die Einsicht in die leidvolle Verfasstheit der Welt (Leid bzw. *dukka*) und die Verneinung des Willens mit der Terminologie von Schopenhauer[12] als Zeichen des Heraustretens aus dem ewigen Kreislauf der Wiedergeburt *samsara* und des durch sie ausgelösten Leidens illustriert werden. Die Geschichte der *Sieger* geht auf eine buddhistische Legende zurück.[13] Es ist die Liebesgeschichte eines Tschandala-Mädchens, das sich in den erhabenen Mönch Çâkyamunis Ananda verliebt hat. Am Ende begrüßt Ananda, in sexueller Enthaltsamkeit, sie als Schwester und das Mädchen wird eine Nonne. Beide sind „Sieger".

Das Drama sollte nach Wagner die buddhistische Lehre, das Geheimnis der Wiedergeburten, am Beispiel der früheren Existenz des Tschandala-Mädchens mit ihrem karmischen Verhängnis (die Vermählung eines Liebenden) zum musikalischen Ausdruck bringen. Dieses Vorhaben hat Wagner trotz langer Überlegung und Vorbereitung nie verwirklichen können.

Wagner hat gespürt, dass die indische Bildwelt ihm, als eine Art von musikalisch-dramatischem Exotismus, ganz fremd war. So hätten die Bilder der Buddha-Legende in seiner poetisch-musikalischen Sprache fremdartig erscheinen müssen. Das hat er Cosima gegenüber am 15. Oktober 1882 ausdrücklich bekannt: „[E]r würde schon deshalb das Sujet des Buddha nicht

12 Gemeint ist die Gier oder *kilet* auf Pali.

13 In einem Brief an Liszt vom 7. Juni 1855 erfährt man, dass Wagner die Legende im Monumentalwerk *Introduction à l'histoire du buddhisme indien* (Paris 1844) von Eugène Burnouf fand, auf das die Konzeption für sein buddhistisches Drama *Die Sieger* zurückgeht. Die Skizzen des Textes der Oper stammen von 1856, knapp ein Jahr nach seinem Buddhismus-Brief an Liszt.

komponieren, weil die Bilder – Mango, Baum, Lotosblume, etc. – ihm ungeläufig seien, daher auch die Dichtung künstlich ausfallen müßte.“ (Ebd.: 1024)

Deshalb hat er sie in die ihm „geläufige“ mittelalterlich-christliche Bildwelt, *Parsifal*, übersetzt. In den überlieferten Texten Wagners scheinen freilich buddhistische Vorstellungen und Gestalten deutlich hindurch. *Parsifal* und *Die Sieger* behandeln ungefähr dasselbe Thema, so bemerken Wagner und Cosima in einem Gespräch am 6. Januar 1881, nämlich die Erlösung des Weibes (vgl. ebd.: 659), wobei in *Parsifal* die Liebe als Eros im Sinne Schopenhauers der Liebe als Agape in den *Siegern* entgegentritt. Sowohl Kundry als auch Prakriti erleben die leidenschaftliche hoffnungslose Liebe als Qual. Die Erlösung findet Kundry im Tod, während die Erlösung von Prakriti sich schließlich durch Entsagung ihrer Liebe zu Ananda realisiert.

Durch die Studie der literarischen Rezeption am Beispiel des thailändischen Versromans (Sunthorn Phus *Phra Aphai Mani*, *Khun Chang Khun Phaen* und anderer Volksdramen) und des Wagner'schen Musikdramas (*Die Sieger*, *Parsifal*) sind die gemeinsamen buddhistischen Gedanken in den literarischen Werken aus dem Orient und Okzident erkennbar, allerdings in unterschiedlicher Weise. Die europäischen Dichter sind anscheinend von dem Gedanken der Reinkarnation aus dem Buddhismus fasziniert, während bei den thailändischen Dichtern die buddhistischen Erkenntnisse in den drei Wahrheiten, umgesetzt in den Erkenntnissen der Menschen, den Vorrang haben.

## *4. Theatralisch-interkulturelle Ästhetik des Gesamtkunstwerks als Zugang zum Kulturverständnis*

Die Vermischung von Gattungen im Thaitheater, die der Konzeption des europäischen Gesamtkunstwerks entsprechen, gilt als eine Ursache des ästhetischen Erfolgs des Versromans. Die linear-lockere Erzählstruktur abenteuerlicher Geschichten der Versromane zu der Zeit ihrer Rezeption kann nicht die hinreichende Erklärung für deren Popularität sein. Man muss bedenken, dass der Versroman nicht von vornherein für die Aufführung konzipiert und aufgenommen wurde, bei der das Publikum durch die *Varietät der Modi* gefesselt wird. Diese Varietät hat Chetana Nagavajara (1996) wie folgt beschrieben:

> The way to capture the attention of a Thai audience is therefore, not through concentration by way of *a single mode of theatrical expression*. The audience can be captured by a combination of *a variety of modes* that may include the spoken word, singing, miming, music and dance; and these need not be employed concurrently or simultaneously. On the surface the shifting from one mode of expression to another may give an air of haphazardness, but at the root of this practice lies a deliberate stratagem, an artistic principle, which, for

> want of a better term, may be called an *aesthetics of discontinuity*. (Nagavajara 1996: 239 f.; Hervorh. i.O.)

Wenn Chetana Nagavajara diese Theorie am Theater entwickelt hat, so gilt sie mit einigen Abweichungen auch für das Vorlesen von langen Romanen und damit auch für den Vortrag von Versromanen am Beispiel von *Phra Aphai Mani*. Die poetische Wirkung der „variety of modes“ wird noch verstärkt durch das spannende Moment der abenteuerlichen Episoden, die sehr unterhaltsam sind. Zahlreiche traditionelle Epen und nicht weniger traditionelle thailändische Dramen, moderne Melodramen im Fernsehen, kennzeichnet die Vermischung ihrer dramatischen und epischen Eigenschaften, wie *Ramakien*, *Kraithong*, das Volkstheater *Likae*, *Uthai Devi* oder Dramen aus dem *Jataka*, und sie weisen grundsätzlich auch eine solche *Vielfältigkeit des Inhalts* und des *literarischen Ausdrucks* auf. Für diese Strategie der Vielfalt, die man im theoretischen Sinne auch eine *Ästhetik der Vielfalt* nennen kann und die sich nicht allein auf die literarische Kunst beschränkt, ist die Vermischung von mythischen und realen Motiven und Personen in *Phra Aphai Mani* und anderen Epen und Romanen bezeichnend.

Wenn wir überhaupt von der *Vermischung der Gattungen* in der Thailiteratur reden, so müssen wir mit Vorsicht verfahren, weil es beim Inhalt der Versromane nicht etwa um eine pure Ästhetik der Vielfalt, sondern um die *dramatische ästhetische Kraft einer Vielfalt* geht. Die Versepen sind populär und beliebt, weil die Thaizuschauer die zahlreichen unterschiedlichen Geschichten über Liebe, Krieg, Konflikte, traurige Ereignisse sowie das häufige Happy End im Drama genießen können. Sie erfahren die ganze Geschichte einschließlich des Endes des Romans schon vor der Aufführung. Bei einem Volkstheater, wie *Likae*, tritt ein Mann vor Beginn der Aufführung auf und erzählt, was in der Geschichte passiert. Diese Aufgabe des Erzählers bei traditionellen Epen, wie *Manora* oder *Uthai Devi*, neu erzählt im Fernsehen, übernimmt das extra für das Drama komponierte Lied mit Gesang. Die Zuschauer genießen bei modernen Fernsehmelodramen besonders diese dramatische Vielfalt der Emotionen und Ereignisse in der Geschichte.

Die ästhetische Kraft der Vielfalt der Inhalte drückt sich nicht nur in den literarischen Dramen aus, sondern auch im Alltag; so zeigt sich die Popularität des thailändischen Essens in seinem vielfältigen Geschmack und im Geschmacksausgleich. Ein sehr scharfes Thai-Curry nehmen die Thailänder mit einem süßen Nebengericht, wie *Kiew Waan Curry* mit *Mi grob* (traditionelle knusprige Reisnudel). Gute thailändische *Sea food sauce* hat nie nur eine Geschmacksrichtung, sondern sie ist sauer, salzig, etwas süß zum Abschmecken, aber vor allem scharf. Jeder Geschmack wird mehr oder weniger nach dem Geschmack der Essenden zubereitet, während bei manchen

Thaigerichten bekanntlich vorgeschrieben ist, welcher Geschmack vorrangig zu sein hat, wie bei *Tom Yam Kung.*

Diese *Ästhetik der Vielfalt* dient dem Unterhaltungsprinzip und lässt sich anhand der Rezeption des Thaidramas und seiner Wirkungsgeschichte beobachten und bestätigen. Sie ist sowohl ein Schlüssel für das Verständnis der Thaimentalität als auch eine Begründung zahlreicher thailändischer Kulturphänomene.

## *Literatur*


Chulalongkorn, König (1965): *Klai Baan (ไกลบ้าน*) [Fern von zu Hause; 2508 B.E.]. Bd. 2. Bangkok.

Ieo-sriwong, Nithi (1995): „*Pak-Kai" und „Bai-Rüa*" (ปากไก่และใบเรือ) [Eine Studie über die Literaturgeschichte vom Anfang der Rattanakosin-Periode]. Bangkok.

Nagavajara, Chetana (1996): An Aesthetics of Discontinuity: Contemporary Thai Drama and Its Western Connection. In: Dies.: Comparative Literature from a Thai Perspectives: Collected Articles 1978–1992. Bangkok.

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von (2005): Bruno oder über das göttliche und natürliche Prinzip der Dinge [1802]. Mit einer Einl. u. Anm. vers. u. hg. v. Manfred Durner. Hamburg.

Wagner, Cosima (1977): Die Tagebücher. Bd. 2. 1878–1883. München.

Wagner, Richard (1850): Das Kunstwerk der Zukunft. Leipzig; online unter: https://www.deutschestextarchiv.de/wagner_zukunft_1850 [Stand: 15.5.2022].

Walzel, Oskar (1923): Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. Berlin.

Watanangura, Pornsan (2010): Zur Lebensgeschichte des Pra-Aphai Mani von Sunthorn Phu – Der Künstler an der Schwelle der Moderne. In: Trans. Internetzeitschrift für Kulturwissenschaften 17, März; online unter: https://www.inst.at/trans/17Nr/3-11/3-11_watananguhn17.htm [Stand: 15.5.2022].

Wikipedia (Hg.; 2022): [Art.] „Gesamtkunstwerk"; online unter https://de.wikipedia.org.wiki/Gesamtkunstwerk [Stand: 15.5.2022].

Wilpert, Gero von (2001): [Art.] „Gesamtkunstwerk". In: Ders. Sachwörterbuch der Literatur. 8., verb. u. erw. Auflage. Stuttgart, S. 307.

Wenk, Klaus (1982): Studien zur Literatur der Thai. Bd. 1. Texte und Interpretationen. Niederglatt.

# Idylle und Interkulturalität

Melanie Rohner (Bern)

**Abstract:** In der Gattung der Idylle werden Wunschbilder eines geschützten, statischen Raums entworfen, in dem tugendhafte Menschen harmonisch leben. Beiläufig hat die Spezialforschung aber auch auf den trügerischen Charakter dieser Abschirmung und die Aggressionsmomente hingewiesen, die im pastoralen Binnenraum gleichwohl auftreten. Für ein Verständnis dieses Problems der Aggression bietet es sich an, auf den interkulturellen Begriff des Barbarischen zu rekurrieren, der im 18. Jahrhundert eine semantische Erweiterung erfuhr. Denn Turgot und Rousseau bezeichneten in ihren Kulturstufenmodellen jeweils das Entwicklungsstadium ausgerechnet des Hirtentums – das für die Idyllengattung so zentral war – als ‚barbarisch'. Die Aggressionsmomente in der Idylle lassen sich vor diesem Hintergrund als szenische Realisierung der ambigen Barbarensemantik verstehen.

**Keywords:** Vergil (70 v.u.Z.-19 v.u.Z.), Salomon Geßner (1730-1788), Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), Anne Robert Jacques Turgot (1727-1781), Idylle, barbarisch, Begriffsgeschichte

In der Gattung der Idylle, die seit ihrer Erneuerung durch Salomon Geßner in der europäischen Literatur des 18. Jahrhunderts große Popularität genoss, werden Wunschbilder eines geschützten, statischen Raums entworfen, in dem tugendhafte Menschen harmonisch miteinander leben. Als paradigmatisch für diese heute kaum mehr rezipierten Texte kann etwa folgender Ausschnitt aus Geßners Idylle *Lycas und Milon* von 1756 gelten:

> Sey mir gegrüßt Lycas, sprach der Sänger Milon und bot ihm die Hand, sey mir gegrüßt, laß in den Buchwald uns gehen, indeß irrt unsere Herde im fetten Gras am Teich, mein wacher Hund wirds nicht zugeben daß sie sich zerstreue.
>
> *Lycas*. Nein, Milon, wir wollen hier unter dem gewölbten stozigten Felsen uns sezen, es liegen da heruntergerissene Stüke mit sanftem Moos bedekt. Dort ists lieblich und kühl, sieh wie der klare Bach staubend ins wankende Gesträuche sich stürzt, er rieselt unter ihrem Gewebe hervor, und eilt in den Teich. Hier ists lieblich und kühl, laß auf die bemoosten Steine uns sezen, dann steht der Schatten des Buchwalds dunkel gegen uns über. (Geßner 1973: 27)

Die Textstelle präsentiert – um eine Formulierung aus York-Gothart Mix' Gattungsdefinition aufzunehmen – eine „überschaubare, unheroische, [. . .] ästhetisch typisierte Szenerie", die „von elementaren Auseinandersetzungen" frei ist (Mix 2009: 394). Sie zeigt eine Momentaufnahme pastoraler

Freundschaft an einem Ort, an dem alle Elemente vorhanden sind, nach denen Ernst Robert Curtius den Locus amoenus definierte: „Sein Minimum an Ausstattung besteht aus einem Baum (oder mehreren Bäumen), einer Wiese und einem Quell oder Bach.“ (Curtius 1993: 202)

Die Idyllenforschung hat zumindest beiläufig aber auch auf den trügerischen Charakter der Abschirmung der Idylle hingewiesen. Renate Böschenstein etwa bemerkte, „daß die Bedrohung von außen [. . .] fast ein Strukturelement der Idylle zu nennen“ und selbst ihr Binnenraum nicht frei von „Aggression“ sei (Böschenstein-Schäfer 1977: 158).

Um dieses Problem der Aggression zu verstehen, lohnt es sich, auf den interkulturellen Begriff des Barbarischen zurückzugreifen. Das griechische Nomen und Adjektiv *bárbaros* ist eine onomatopoetische Reduplikationsbildung (vgl. Beekes 2009: 201). Es fingiert die Sprache derjenigen, die unverständlich sprechen. An seinen Anfängen steht demnach eine interkulturelle Kommunikationssituation, die nicht gelingen will oder soll. Seit die ethnozentrische Opposition zwischen Hellenen und Barbaren zum rhetorischen Topos wurde, gilt als ‚Barbar‘ immer, wen man aus dem eigenen kulturellen Selbstverständnis auszugrenzen sucht, indem man ihn als grausam, frevlerisch, ungebildet, unmenschlich und unzivilisiert hinstellt (vgl. z.B. Boletsi 2013: 1–9, Winkler 2018: 1–4).

Ein Rekurs auf den Barbarenbegriff, um das von Böschenstein konstatierte Aggressionsproblem der Idyllengattung zu fassen, liegt näher, als man ad hoc vielleicht annehmen würde: Wie ich anhand von Vergils erster Ekloge darlegen möchte, sind Vorstellungen vom Barbarischen aber schon diesem für die Gattung konstitutiven Text inhärent. Anschließend werde ich am Beispiel von zwei Geßner-Idyllen aufzeigen, dass die Idyllik dieser Texte mit der semantischen Ausweitung des Barbarenbegriffs in der Ethno-Anthropologie der Aufklärung erst recht fragil wird. Denn in den Kulturstufenmodellen z.B. Anne Robert Jacques Turgots oder Jean-Jacques Rousseaus personifizieren Barbaren nicht mehr nur das im landläufig-trivialen Sinn ‚Unmenschliche‘ und ‚Grausame‘, das schlechthin Fremde in einer binär-antithetischen Topographie. Sie werden nun zu Vorfahren und Wegbereitern auch der eigenen, zivilisierten Gesellschaft. Als ‚barbarisch‘ bezeichnen Turgot oder Rousseau jeweils das mittlere, zwischen die Epochen der Wildheit und der Zivilisation eingeschaltete menschliche Entwicklungsstadium ausgerechnet des Hirtentums – das für die Idyllengattung zentral war. Die von Böschenstein konstatierten Aggressionsmomente lassen sich vor diesem Hintergrund als gleichsam szenische Realisierung der ambigen Barbarensemantik verstehen; sie stellen so gesehen eine Reaktion auf interkulturelle Unterschiede und Gemeinsamkeiten dar. Im letzten Teil versucht mein Beitrag schließlich, den Bogen zu jenen Idyllen zu schlagen, deren Interkulturalität aufgrund ihrer exotischen Handlungsschauplätze schon prima vista gegeben ist.

## 1. *Vergils* Ecloga prima

Bereits in Vergils authentisch allererstem Hirtengedicht aus den *Eklogen* stehen Idylle und Barbarei in einem intrikaten Verhältnis. Die ersten fünf Zeilen, die der Ziegenhirt Meliboeus spricht, lauten:

> Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi
> silvestrem tenui Musam meditaris avena:
> nos patriae finis et dulcia linquimus arva.
> nos patriam fugimus: tu, Tityre, lentus in umbra
> formosam resonare doces Amaryllida silvas.

> Du, Tityrus, lehnst dich zurück, beschirmt von der weitverzweigten Buche, und übst auf feinem Schilfrohr ein ländliches Lied. Wir aber müssen den Heimatboden verlassen, die lieben Gefilde! Wir flüchten aus der Heimat; du aber, Tityrus, liegst unbeschwert im Schatten und lehrst die Wälder, „Schöne Amaryllis" zu antworten. (Vergil 2001: 6 f.; Übersetzung leicht angepasst)

Die Verse platzieren den Rinderhirten Tityrus in einem Raum, der oben durch die Baumkrone und unten durch den Schatten begrenzt ist. Die Verwendung der Präpositionen „sub" und „in" lassen einen vertikal und horizontal abgetrennten Schattenraum entstehen, in dem der Hirte Tityrus geschützt ‚liegt'. Verstärkt wird der so vermittelte Eindruck von Geborgenheit – den die Übersetzung hier kongenial wiedergibt, wenn sie das Partizip „beschirmt" verwendet – auch dadurch, dass „tegmen" nicht nur die „Decke", sondern auch das „Dach" eines Hauses bezeichnet. Auf die wohlbehütete Muße, die Tityrus zu genießen scheint – er selbst nennt seinen Zustand so, „otia" –, reagiert Meliboeus allerdings mit ‚Staunen' (ebd.). Denn Meliboeus wird nicht mehr, wie es heißt, „ausgestreckt in" seiner „grünen Grotte" „Lieder singen" (Vergil 2001: 15). Er sieht sich gerade gezwungen, aus seiner „Heimat", aus den „lieben Gefilde[n]" zu flüchten.

Den historischen Hintergrund der dialogischen Ekloge bilden die Unruhen in den römischen Provinzen nach der Schlacht bei Philippi in den Jahren 41–40 v.u.Z. Die siegreichen Triumvirn Octavian, Marcus Antonius und Marcus Aemilius Lepidus entließen rund 200.000 ihrer Legionäre und entlohnten sie mit konfisziertem Land – eine großangelegte Enteignung, von der möglicherweise auch Vergil selbst betroffen war. Meliboeus jedenfalls ist auf dem Weg in ein anscheinend weit entferntes Exil. Er „stellt dem locus amoenus des Tityrus auswärtige loca horribilia gegenüber", in die er und andere „unglückselige Bürger" (Albrecht 2006: 16) nun zu migrieren hätten: zu den „durstgeplagten Afrikanern", „nach Skythien" oder „zu den Britannern, die von der ganzen Welt völlig abgeschnitten" seien. Sein arkadisches „Königreich",

wie er es nennt, seine Hütte, sein Land und seine Saaten werde derweil ein „ruchloser Soldat“ in Besitz nehmen, „ein Barbar“ (Vergil 2001: 13): „impius haec tam culta novalia miles habebit, / barbarus has segetes“ („Ein rücksichtsloser Soldat wird diesen so gepflegten Neubruch besitzen, ein Barbar diese Saaten!“; ebd.: 12 f.).

An den Anfängen der „Geschichte der europäischen Hirten- wie der europäischen Arkadiendichtung“ (Garber 2009: 34), zum unmittelbaren Beginn des Texts, der für diese Dichtung stilprägend wurde, ist der Ort der Idylle also auch den Barbaren zugänglich. „Für diese Leute“, meint Meliboeus, „haben wir unsere Äcker bestellt“ (Vergil 2001: 14), für sie wird er nunmehr auf das Glück der Idylle verzichten müssen. Dabei bleibt unklar, ob sich dieser Vorwurf nicht vielleicht auch gegen Tityrus richtet. Denn Tityrus war, wie man erfährt, bis vor kurzem noch ein Sklave. Er hat sich gerade erst in Rom freigekauft und offenbar zugleich auch die Konzession bekommen, auf dem von ihm bestellten Landgut bleiben zu dürfen. Als Sklave war Tityrus mit größter Wahrscheinlichkeit aber kein *civis Romanus*, sondern selbst ein Fremder: eben ein Barbar.

## 2. *Idylle und Barbarentum im 18. Jahrhundert*

Der bei Vergil noch lose, aber im Grunde also von allem Anfang an gegebene Zusammenhang von Idylle und Barbarentum erfuhr in der Geschichtsphilosophie des 18. Jahrhunderts gewissermaßen eine Konsolidierung. Damals virulente „Diskussion[en] über den Naturzustand und die Ursprünge von Staat, Eigentum, Familie und Religion“ führten zur Etablierung ethnoanthropologischer Stufenschemata, die von einer „Gleichförmigkeit des Zivilisationsprozesses“ ausgingen, „der nur bei unterschiedlichen Gesellschaften zeitversetzt“ (Nippel 1990: 56–59) ablaufe und meist dreistufig konzipiert wurde: Die mittlere dieser drei Stufen, auf der die Menschen nicht mehr als wild, aber auch noch nicht als zivilisiert gedacht wurden, nennen wie gesagt sowohl Turgot wie Rousseau ‚barbarisch‘: Turgot in der Nachfolge Montesquieus, weil Raub und Ausbeutung ein charakteristisches Merkmal der auf diesem Entwicklungsniveau vorherrschenden Subsistenzweise sein sollen; Rousseau, weil das barbarische Zeitalter auch für ihn eine Periode der „inhumanité“ und der „mœurs si féroces“ (Rousseau 1995: 396) ist. In der Hauptsache beschäftigten sich diese Barbaren indes bei Turgot und Rousseau – und das ist in Zusammenhang mit Schäferdichtung eben bemerkenswert – als Hirten. „[L]e barbare“, schreibt Rousseau im *Essai sur l’origine des langues*, „est berger“ (ebd.: 400; vgl. Moser 2018: 80–93).

Dieser Befund ist vor dem Hintergrund des Revivals der Idyllendichtung in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts natürlich von Belang. Er wirft einen Schatten auf das müßige und unschuldige Schäferleben, das die Idyllen zur Darstellung bringen, auf ihre „oft evasive Fixierung auf gesellschaftliche Harmonieideale" (Mix 2009: 394). Umgekehrt hat insbesondere Geßner mit seinen wirkungsmächtigen Idyllen auch Rückwirkungen gehabt auf die Theoriebildung. Turgot war an der Übersetzung von Geßners erster Idyllensammlung von 1756 ins Französische beteiligt. Er verfasste sogar das Vorwort dazu. Und Rousseau hatten ebendiese *Idyllen* so beeindruckt, dass er erwog, sich in Zürich niederzulassen. Zu seinem „Poeme en prose" (z.B. Rousseau 1975: 30) von 1762, *Le Lévite d'Éphraïm*, in dem er den blutigen Stoff aus dem Buch der Richter mit bukolischen Versatzstücken anreicherte, wurde er durch Geßners *Idyllen* angeregt (vgl. Rohner 2016). Auf seine Konzeption der barbarischen Kulturstufe färbten sie sichtlich ab. Trotz der in diesem Entwicklungsstadium auftretenden „cruauté" (Rousseau 1995: 395) idealisierte Rousseau das barbarische Zeitalter des Hirtentums nämlich zum „siècle d'or" (ebd.: 396) der Menschheitsgeschichte. Seine naiven Hirten mit ihren „cœurs si tendres" (Rousseau 1999: 73) leben idyllisch in ihren Familienverbänden. Gewalttätig werden sie nur aufgrund ihrer sozusagen natürlichen Xenophobie, weil sie sich vor allem Unbekannten fürchten. In Konfrontation mit Gruppierungen, die sie nicht kennen, setzt daher eine Art Wiederkehr des Verdrängten ein, die ihre zuvor gezähmte Wildheit erneut zum Vorschein bringt. Immerhin bleiben solche Konfrontationen bei Rousseau selten, denn seine Hirten sind anders als bei Turgot sesshaft: „Les hommes, si l'on veut, s'attaquoient dans la rencontre, mais ils se rencontroient rarement. Par tout régnoit l'état de guerre, et toute la terre étoit en paix." (Rousseau 1995: 396)[1]

Exemplarisch zeigt sich die Symbiose oder Übergängigkeit von Idyllischem und Barbarischem auch oder gerade in literarischen Texten, die nicht der Idyllengattung angehören, aber auf ihre Genretradition zurückgreifen. Um nur zwei besonders prominente Beispiele zu nennen: In Goethes *Werther* liest die Titelfigur die homerischen Epen nicht umsonst in den idyllischen Romanpassagen (vgl. Goethe 1987: 200, 204, 217 mit Bacher 2002/03: 232). Homer galt in der Anthropologie und Literaturtheorie des 18. Jahrhunderts als literarischer Exponent der ‚barbarischen' Entwicklungsperiode, Ossian hingegen als Zeuge des vorgängigen Zeitalters der Wildheit (vgl. Rubel 1978). Daher setzt Werthers Ossian-Lektüre erst ein, nachdem das Idylleninventar im Roman zunehmend liquidiert worden ist und Werther einer Regression oder ‚Verwilderung' anheimfällt. Augenscheinlich wird Werthers ‚wildes',

1 „Wenn man so will, griffen die Menschen einander an, wenn sie sich begegneten; aber sie begegneten sich selten. Allgemein herrschte Kriegszustand, und die ganze Welt lag in Frieden." (Rousseau 1984: 121)

ungesittetes Verhalten am Ende des Romans nach der Rezitation seiner eigenen Ossian-Übersetzung gegenüber Lotte: Er ‚schlingt' seine Arme um die Geliebte, „preß[t] sie an seine Brust, und deck[t] ihre zitternde stammelnde Lippe mit *wüthenden* Küssen" (Goethe 1987: 290; vgl. Rohner 2017).

In Schillers *Tell*, dessen Eingangsszene bereits auf Topoi der Pastoraltradition rekurriert, werden die eidgenössischen Rebellen bezeichnenderweise zu einem „Volk der Hirten" (Schiller 1980: 170) stilisiert, obwohl keiner der Verschwörer auf der Rütli-Wiese dem Hirtenstand angehört haben dürfte. Die Verbindung der Eidgenossen mit dem Hirtentum dient zwar auf einen ersten Blick dem Zweck, die gesellschaftliche und ränkepolitische Unverdorbenheit der alten Schweizer zu unterstreichen. Liest man die Isotopie des Pastoralen aber vor der Folie der damals kursierenden Kulturstadienkonzepte, verweist sie von allem Anfang an auch auf das Barbarisch-Gewaltsame, das aus diesen Berglern hervorzubrechen vermag – und das trotz oder gerade wegen ihrer Verortung in einer goldenen Ära. Bedingung für deren Aufrechterhaltung sind denn auch, wenn man so will, barbarische Akte der Gewalt: Tells hinterhältiger Tyrannen- und Parricidas Verwandtenmord (vgl. Rohner 2018).

Diese Interdependenz von Hirtenidyllik und Gewalttätigkeit ist auch im letzten Text von Geßners *Neuen Idyllen* von 1772 zu beobachten, der wie der *Tell* im schon damals sogenannt barbarischen Mittelalter spielt und eine im Schweizer Glarnerland situierte Idylle aufbricht, indem er sie in einen konkreten ereignisgeschichtlichen Zusammenhang stellt. *Das hölzerne Bein*, so der Titel des Texts, erzählt, wie ein gealterter einbeiniger Mann auf einer Bergwanderung einem jungen Ziegenhirten begegnet, der neben einem Bach „froh" „an der Sonne" sitzt „und mit muntern Liedern den Wiederhall" ruft (Geßner 1973: 133). Ihm erzählt der Alte gegen einen Becher Quellwasser von der wilden und blutigen Schlacht bei Näfels im Jahr 1388, in der ein habsburgisches Ritterheer das abtrünnige Glarnerland wieder unter seine Kontrolle zu bringen versuchte. „[W]ir kleiner Haufe", habe man sich unter Glarnern und ein paar zur Unterstützung herbeigeeilten Schwyzern damals zugeraunt, sind hier „zu siegen oder doch zu sterben!" (Ebd.: 134) Entsprechend beherzt hätten sie sich in die Schlacht gestürzt:

> Eilfmal schon hatten wir ihn [den Feind; M.R.] angegriffen, und zogen dann wieder an den uns schützenden Berg zurück. Ein engegeschlossener Haufe standen wir wieder da, undurchdringlich wie der hinter uns stehende Fels: Aber jetzt, jetzt fielen wir, durch dreyssig Tapfre von Schweitz verstärkt, in die Feinde, wie ein Bergfall oder ein geborstener Fels hoch hinunter in einen Wald sich wälzt und vor sich her die Bäume zersplittert. [. . .] So wüteten wir unter den Feinden, und drangen über Todte und Zerstümmelte vorwärts, um weiter zu töden. (Geßner 1973: 134 f.)

Die Schlacht wird gewonnen – der Binnenerzähler aber verliert darin sein Bein und überlebt nur, weil ihn ein Mitstreiter unter Einsatz seines Lebens aus dem Feld trägt. Diesen Mann, seinen tapferen Retter, sucht der Einbeinige seither, wie er dem Ziegenhirten offenbart. In einer Szene der Anagnorisis stellt sich schließlich heraus – wie so oft anhand einer Narbe –, dass dieser Retter kein anderer als der kürzlich verstorbene Vater des Ziegenhirten war. Der Einbeinige macht den jungen Hirten darauf zu seinem „Sohn“ und Erben, indem er ihm seine einzige Tochter zur Frau gibt. So will er seinem Helfer die Rettung post mortem vergelten.

Die im Grunde sanftmütigen Hirten im Schweizer Alpenraum, von dem Geßner im Zeichen einer modernen Semantik der „Allochronisierung“ (Koschorke 2012: 209) annahm, dort sei (anders als in Zürich mit seinem sozial relativ ausdifferenzierten Gefälle) noch ein Menschenschlag aufzufinden wie zu Theokrits Zeiten (vgl. Geßner 1973: 17, Anm. 1) – diese sanftmütigen Hirten also zeigen auch im *Hölzernen Bein* ein barbarisch-unheimliches Potenzial, ein gewalttätiges und anarchisches Element. Nur dank dieses unterdrückten Eigenen, das ihren Sieg in der Schlacht erst ermöglicht, leben sie in der Erzählgegenwart „wieder“ im Raum der Idylle: „in einem Zustande“ – wie Johann Jakob Engel in seiner *Theorie der Dichtungsarten* von 1783 bemerkte –, der bei Geßner „so glücklich, mit einer so klugen Auswahl der Züge vorgestellt“ sei, dass man „beynahe das goldene Weltalter darinn erneuert“ finde (Engel 1783: 70; vgl. Rohner 2020).

Auch in klassischeren der *Neuen Idyllen* scheinen Spuren solcher Intermezzi der Gewalt auf. In *Daphnis und Micon* etwa stoßen die beiden Titelfiguren, als ein Bock in einen nahegelegenen Sumpf gewatet ist und sie ihn zurückholen wollen, auf ein Grabmal und eine Urne, auf der „[f]ürchterliche Krieger“ und „tobende Pferde“ (Geßner 1973: 116) abgebildet sind. Daphnis antwortet auf Micons Frage nach der Identität des Bestatteten: „Ein Unmensch war er. Fruchtbare Felder hat er verwüstet, und freye Menschen zu Sclaven gemacht. [. . .] [M]it den Leichen unsrer Vorältern hat er die öden Felder übersäet. [. . .] So däuchte er sich in seiner Bosheit groß [. . .] und schwelgte in dem Raub unglücklicher Länder“ (Geßner 1973: 116 f.). In der italienischen Übersetzung wird der „Unmensch“ denn auch prompt als „barbaro“ (Geßner 1815: 77) bezeichnet; die von Diderot besorgte französische und die englische Übertragung nennen seine „Bosheit“ „sa barbarie“ (Diderot/Geßner 1773: 110) beziehungsweise „his barbarity“ (Geßner 1776: 41). Micon vermutet, dieser „tobend[e] Held“ könne „wol kein Hirt gewesen seyn“ (Geßner 1973: 116). Aber der besser informierte Daphnis bestätigt diese Annahme nicht (vgl. Winkler 2013: 175).

Aus Turgots universalgeschichtlichem Blickwinkel wäre vielmehr zu erwarten, dass die vom Grabmal bezeugte despotische Vergangenheit die gegenwärtige Hirtenidyllik erneut einholt. Für Turgot, der Geßner übrigens

in Zürich persönlich getroffen hatte, entwickeln Hirtengesellschaften, da sie von der ständigen Sorge um ihren Lebensunterhalt in der Regel befreit sind, erstmals einen „esprit de la propriété“ (Turgot 1913: 280; vgl. Moser 2018: 74). Er verleitet die barbarischen Hirten zu kriegerischen Attacken und Plünderungen, in deren Verlauf sie ihre besiegten Gegner bisweilen versklaven (vgl. Turgot 1913: 280). Das zieht erste Formen der Arbeitsteilung nach sich, ermöglicht den Eroberern ausgedehntere Kriegszüge und führt zur Herausbildung umfangreicherer, despotisch geführter Herrschaftsgebiete, die erst ab einer bestimmten Größe wieder kollabieren. Anschließend beginnt der ursprüngliche Prozess in kleineren Verbänden von Neuem (vgl. Moser 2018: 73–80). Die in *Daphnis und Micon* beschriebene Idyllik bleibt innerhalb einer solchen zyklischen Dynamik also immer labil und temporär. Als Daphnis Micon ein „froheres Denkmal“ zeigen will, die „bequeme Hütte“, die sein Vater im „Schatten fruchtbarer Bäume“ gebaut hat, beruht seine idyllische Muße offenbar bereits wieder auf Arbeitsteilung (Geßner 1973: 117). Denn er weist einen Alexis an, während seiner Abwesenheit „die Schafe und die Ziegen“ (ebd.) zu hüten.

## *3. Interkulturalität der Idylle*

Wie gefährdet die jeweiligen Idyllen aber im Einzelnen auch sein mögen: Die ethno-anthropologischen Stufentheorien eines Turgot oder Rousseau erlaubten es, das Idyllische nicht mehr nur in einem fiktiven Arkadien zu lokalisieren, sondern überall dort, wo Gesellschaften aus europäischer Warte noch auf einer tieferen Entwicklungs- und Zivilisationsstufe anzusiedeln und keinen ähnlichen gesellschaftlichen Zwängen ausgesetzt zu sein schienen. Der „Schauplatz“ der Idylle, „ob Alpe, Trift, Otaheiti“, so Jean Paul (2000: 261), war austauschbar geworden; Hauptsache, er war weit genug entfernt von der Verdorbenheit der europäischen Metropolen. Dafür könnten Thomas Chattertons *African Eclogues* von 1770, William Collins’ *Persian Eclogues* von 1742, Karl Ludwig von Knebels *Otaheiti* von 1789, Edward Rushtons *West Indian Eclogues* von 1787 oder Friedrich Wilhelm Zachariaes *Tayti, oder die glückliche Insel* von 1777 angeführt werden.

Dass der *bon sauvage*, der ein natürlich-naives Dasein in einer unberührten Wildnis führt, „ein jüngerer Bruder des arkadischen Schäfers“ ist (Frenzel 1980: 793), hat die Forschung längst konstatiert. Es impliziert aber andersherum auch: Der idyllische Schäfer war im „sozialen Abseits der Landbewohner“ (Schneider 1978: 390) immer schon für sein Teil ein Fremder, ein Barbar. Wie sein exotischer Wiedergänger lässt auch er sich daher aus einer interkulturellen Perspektive betrachten.

## *Literatur*

Albrecht, Michael von (2006): Vergil. Eine Einführung. Heidelberg.

Bacher, Rahel (2002/03): Vergleich der Rezeption Homers in Johann Wolfgang Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* und Friedrich Hölderlins *Hyperion*. In: Hölderlin-Jahrbuch 33, S. 230–243.

Beekes, Robert (2009): Etymological Dictionary of Greek. Bd. 1. Leiden.

Boletsi, Maria (2013): Barbarism and Its Discontents. Stanford.

Böschenstein-Schäfer, Renate ([2]1977): Idylle. Stuttgart.

Curtius, Ernst Robert ([11]1993): Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Tübingen/Basel.

Diderot, Denis/Salomon Geßner (1773): Contes moraux et nouvelles idylles de D. . . et Salomon Geßner. Zürich.

Engel, Johann Jakob (1783): Anfangsgründe einer Theorie der Dichtungsarten. Berlin.

Frenzel, Elisabeth ([2]1980): Der edle Wilde. In: Dies. (Hg).: Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. Stuttgart, S. 793–807.

Garber, Klaus (2009): Arkadien. Ein Wunschbild der europäischen Literatur. München.

Geßner, Salomon (1776): New Idylles. With a Letter to M. Fuslin, on Landscape Painting, and, the Two Friends of Bourbon. A moral tale, by M. Diderot. Übers. v. William Hooper. London.

Ders. (1815): I nuovi idillj di Geßner in versi italiani [. . .]. Traduzione di Francesco Soave. Mailand.

Ders. (1973): Idyllen. Hg. v. E. Theodor Voss. Stuttgart.

Goethe, Johann Wolfgang (1987): Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Bd. 1.2. Hg. v. Karl Richter. München/Wien.

Koschorke, Albrecht (2012): Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie. Frankfurt a.M.

Mix, York-Gothart (2009): [Art.] „Idylle“. In: Dieter Lamping (Hg.): Handbuch der literarischen Gattungen. Stuttgart, S. 393–402.

Moser, Christian (2018): The Concept of Barbarism in Eighteenth-Century Theories of Culture and Sociogenesis. In: Ders. u.a.: Barbarian. Contributions to the Literary History of a Basic Western Concept from the 18th Century to the Present. Stuttgart, S. 45–144.

Nippel, Wilfried (1990): Giechen, Barbaren und „Wilde“. Alte Geschichte und Sozialanthropologie. Frankfurt a.M.

Paul, Jean (2000): Vorschule der Ästhetik. In: Ders.: Sämtliche Werke. Hg. v. Norbert Miller unter Mitw. v. Wilhelm Schmidt-Biggemann u. mit einem Nachwort v. Walter Höllerer. Abt. 1. Bd. 5. Vorschule der Ästhetik. Levana oder Erziehlehre. Politische Schriften. 6., korr. Aufl. Darmstadt, S. 7–514.

Rohner, Melanie (2016): „Ces tems de barbarie étoient le siécle d’or“. Rousseaus *Le Lévite d’Éphraïm* und Bodmers *Menelaus bey David* im Kontext zeitgenössischer anthropologischer Diskussionen. In: Comparatio 8, H. 1, S. 59–74.

Dies. (2017): Barbarische Bukolik: Zum Idyllischen in Rousseaus Zeitaltertheorie und Goethes *Werther*. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift 67, H. 2, S. 153–166.

Dies. (2018): „Lern dieses Volk der Hirten kennen!“ Verhandlungen des Barbarischen in Schillers *Wilhelm Tell*. In: Monatshefte 110, H. 1, S. 1–12.

Dies. (2020): Urschweizer Barbaren. Salomon Geßners *Das hölzerne Bein* (1772). In: Hannah Berner u.a. (Hg.): Narren, Götter und Barbaren. Ästhetische Paradigmen und Figuren in komparatistischer Perspektive. Bielefeld, S. 225–240.

Rousseau, Jean-Jacques (1975): Correspondance complète de Jean-Jacques Rousseau. Bd. XXIV. Hg. v. R. A. Leigh. Genf/Oxford.

Ders. (1984): Essay über den Ursprung der Sprachen, worin auch über die Melodie und musikalische Nachahmung gesprochen wird. In: Ders.: Musik und Sprache. Ausgewählte Schriften. Übers. v. Dorothea Gülke u. Peter Gülke. Wilhelmshaven, S. 99–168.

Ders. (1995): Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale. In: Ders.: Œuvres complètes. Bd. 5. Écrits sur la musique, la langue et le théâtre. Hg. v. Bernard Gagnebin u. Marcel Raymond. Paris, S. 371–429.

Ders. (1999): Le Lévite d'Éphraïm. Edition critique. Hg. v. Frédéric S. Eigeldinger. Paris.

Rubel, Margaret Mary: Savage and Barbarian. Historical Attitudes in the Criticism of Homer and Ossian in Britain, 1760–1800. Amsterdam u.a.

Schiller, Friedrich (1980): Wilhelm Tell. In: Ders.: Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 10. Die Braut von Messina, Wilhelm Tell, Die Huldigung der Künste. Hg. v. Siegfried Seidel. Weimar, S. 127–278.

Schneider, Helmut J. (1978): Die sanfte Utopie. In: Ders.: Idyllen der Deutschen. Texte und Illustrationen. Frankfurt a.M., S. 353–393.

Turgot, Anne Robert Jacques (1913): Plan de deux discours sur l'histoire universelle. In: Ders.: Œuvres de Turgot et documents le concernant. Bd. 1. Hg. v. Gustave Schelle. Paris, S. 275–323.

Vergil (2001): Bucolica. Hirtengedichte. Lateinisch/Deutsch. Übers. v. Michael von Albrecht. Stuttgart.

Winkler, Markus (2013): Zum Verhältnis von Natur und Geschichte in Idyllen von Geßner *(Daphnis und Micon)* und Goethe *(Der Wandrer)*. In: Heidi Eisenhut/Anett Lütteken/Carsten Zelle (Hg.): Europa in der Schweiz. Grenzüberschreitender Kulturaustausch im 18. Jahrhundert. Göttingen, S. 169–184.

Ders. (2018): Barbarian. Explorations of a Western Concept in Theory, Literature and the Arts. Bd. I: From the Enlightenment to the Turn of the Twentieth Century. In Zusammenarb. mit Maria Boletsi u.a. Stuttgart.

# Die Interkulturalität der Idylle

Jan Gerstner (Bremen)

**Abstract:** Der Aufsatz zeigt, wie gattungspoetische Fragen und Interkulturalitätserfahrungen in der Idyllik der Aufklärung zusammentreffen, und diskutiert davon ausgehend die Leistung idyllischer bzw. idyllisierender Verfahren in interkultureller Hinsicht. Diese werden als Organisationsformen von Wissen verstanden, die eng mit der eigentlichen Gattungsdiskussion zusammenhängen. Das interkulturelle Potential der Idylle leitet sich dabei aus einer zunehmenden ‚Kulturalisierung' des Gattungskonzepts selbst ab. Vor diesem Hintergrund kann die Idylle sowohl Schemata zur Vermittlung von Fremdheitserfahrungen bereitstellen wie sie der Konstruktion kultureller Alterität und Identität dient, was sich auch in der interkulturellen Dynamik transnationaler Rezeptionsprozesse und Gattungsdiskussionen niederschlägt.

**Keywords:** Idylle, Aufklärung, 18. Jahrhundert, Gattungspoetik, Interkulturalität

Christlob Mylius' Lustspiel *Die Schäferinsel* (1749) handelt vom Versuch der Hauptfigur Montan, auf einer einsamen Insel, die er Arkadien nennt, ein Leben nach Art der Schäferdichtung zu führen. Der Versuch misslingt, als Figuren der Außenwelt auf die Insel kommen und die geschlossene Welt der real existierenden Schäferidylle aufbrechen lassen. Interessanter als dieses Scheitern sind im vorliegenden Zusammenhang die Bezüge, welche die bukolische Kolonisierung einer einsamen Insel im Stück hervorruft. Als eine der Figuren aus der Außenwelt, der Seefahrer Corydon, Montans Benennung seiner Insel tadelt, antwortet dieser: „das geht wohl an / Daß man ein neues Land mit alten Namen nennet, / Wer nur Neu Spanien, Neu Holl- und England kennet, / Dem dünkt es gar nicht fremd." (Mylius 1754: 539) Montan setzt sein arkadisches Siedlungsprojekt damit explizit in den Rahmen der europäischen Raumerschließung und Raumaneignung, die im sogenannten zweiten Entdeckungszeitalter gerade fortgesetzt wird. Die Benennung der einsamen Insel mit Arkadien und die Ansiedelung eines literarischen Schäferlebens ebendort findet rund 20 Jahre später eine reale Entsprechung in Bougainvilles anfänglicher Benennung Tahitis mit *nouvelle Cythère* (Bougainville 1982: 247; Hervorh. i.O.), womit er deutlich an Watteaus bekanntes Gemälde *Le pélerinage à l'île de Cythère* (erste Fassung 1710; dritte Fassung 1718) anknüpft. Bougainville meinte, der Insel diesen Namen geben zu können, weil er in der Lebensweise der Einwohner europäische Wunschbilder freier (heterosexueller) Liebe verkörpert sah. Die literarischen und malerischen Bezüge in

Bougainvilles Reisebericht werden bekanntlich in der europäischen Literatur aufgegriffen. Sah sich Bougainville in Tahiti an die mit dem Arkadien-Topos korrespondierende Pilgerfahrt nach Kythera von Watteau erinnert, so sieht Julius Friedrich Wilhelm Zachariae in seinem Langgedicht *Tayti oder Die glückliche Insel* (1777) Bougainville selbst wiederum am „Ende" seiner „Wallfahrt" angekommen und lässt die Tahitianerinnen „den Schäferinnen gleich / In Dir, Arkadien!", tanzen (Zachariae 1777: 13, 19; vgl. zu Zachariaes Bezug auf Bougainville: Knapp 2017: 132–138).

In diesem insgesamt gut erforschten Netzwerk idyllischer Assoziationen, in das Tahiti im Europa des 18. Jahrhunderts eingebunden ist (vgl. u.a. Klawitter 2017; Meißner 2006; Küchler Williams 2004; Sangmeister 1998; Koebner 1993; Thum/Lawn-Thum 1982), deutet sich so etwas wie die Interkulturalität der Idylle insofern an, als sie Wahrnehmungs- und Deutungsschemata bereitstellt, mit denen kulturell Fremdes auf Bekanntes bezogen werden kann. Etwas Ähnliches hat Hans Christoph Buch bereits 1991 in seinen Frankfurter Poetikvorlesungen anhand des Vergleichs einer Idylle Salomon Geßners mit Georg Forsters Beschreibung von Tahiti dargelegt (vgl. Buch 1991: 23). Mit einem etwas neueren Ansatz ließe sich vom Gattungswissen der Idylle sprechen; die Idylle also in Anlehnung an Joseph Vogls Poetologie des Wissens als Organisationsform von Wissen begreifen (vgl. Bies/Gamper/Kleeberg 2013: 8; Berg 2014, zur Idylle darin, allerdings in eine andere Richtung als hier gehend, die Aufsätze von Barbara Thums und von Hans Adler). Indem sie Ordnungsmuster und Darstellungskonventionen bereitstellen, formieren Gattungen neue Gegenstände des Wissens, ebenso wie sie umgekehrt sich unter dem Eindruck neuer Gegenstände verwandeln können. Die Idylle, die hier nicht nur im engen Sinne als die spezifische Transformationsform der Schäferdichtung im Gefolge von Salomon Geßners erfolgreichen *Idyllen* (1756) verstanden wird (vgl. dazu Häntzschel 1997: 123), ist mindestens in einem doppelten Sinn formierendes Element der Darstellung interkulturellen Wissens. Zum einen gelangen interkulturelle Phänomene bzw. das Wissen über fremdkulturelle Zusammenhänge in gattungsgemäßer Form zur Darstellung, indem sie bereits im Vorfeld Schemata bereitstellt, mit denen Interkulturalitätserfahrungen formiert werden können. Dies wäre im Fall von Zachariae und der Südseeidyllik, aber eben auch schon bei Bougainville (ebenso wie bei Georg Forster u.a.), der Fall. Zum anderen deutet der Genitiv der Interkulturalität der Idylle auch an, dass der Gattung selbst bereits eine interkulturelle Perspektive inhärent ist.

### *Das Andere der Idylle*

Im Verweis auf Mylius' *Schäferinsel* zeigt sich deutlich, dass der Idylle die Schemata, die bei Bougainville und seinen Nachfolgern zum Tragen kommen, nicht äußerlich sind und nicht unbedingt der kulturellen Fremdheit oder Alterität bedürfen, um ein Setting der Aneignung und Überformung ferner Räume gemäß literarischer Muster bereitzustellen. Genau genommen geht es bei Mylius nicht um Interkulturalität, zumindest nicht auf den ersten Blick. Corydon – der Seefahrer, der auf der Schäferinsel landet – legt zwar Verhaltensweisen an den Tag, die auch den Verhaltensweisen anderer europäischer Seefahrer beim Erstkontakt mit anderen Kulturen ähneln, wenn er überlegt, ob die vor ihm fliehenden Inselbewohner Wilde oder Affen seien und ob er auf sie schießen solle, aber hier führt der Text eher stereotype Verhaltensweisen vor, die die Fremdheit der Figur zur Schäferwelt markieren (vgl. Mylius 1754: 531; vgl. dazu Gerstner 2019: 123 f.). Über eine solche Tendenz zur Vorführung von Verhaltensweisen hinaus spielen kulturelle Unterschiede in Mylius' Stück insofern eine Rolle, als nicht alle Figuren gleichermaßen die Codes der Schäferliteratur kennen und situationsadäquat anzuwenden wissen. Silvander, ein Schiffbrüchiger, der mit seinem Diener auf der Insel strandet, erkennt z.B. sofort, dass es sich bei den Personen, denen er begegnet, um literarische Schäfer handelt, und er weiß sich entsprechend zu verkleiden, während sein Diener über den Unterschied zwischen den angeblichen Schäfern auf der Insel und den ländlichen Viehhirten, die er aus seiner Kindheit kennt, nur den Kopf schütteln kann. Den traditionellen Schäfernamen ‚Mops', den ihm sein Herr beilegt, weist er als Hundenamen entsetzt von sich (vgl. Mylius 1754: 491 f., 494). Das Stück bezieht so einen großen Teil seiner Komik aus der Konfrontation sozialer Kulturen, der europäischen Ober- und Unterschicht, und damit der Konfrontation literarischer Konventionen mit lebensweltlichen Praktiken, die mit diesen Konventionen oft nur der Bezeichnung nach übereinstimmen.

Mylius greift gerade in dieser Konfrontation einen in der zeitgenössischen Idyllentheorie viel diskutierten Streitpunkt auf, nämlich die Frage nach dem Verhältnis der poetischen Schäfer zu den tatsächlichen Landbewohnern, letztlich also die Frage, was eigentlich Gegenstand der idyllischen Mimesis sein könne. Diese auch in der Forschung immer wieder erörterte Diskussion (vgl. u.a. Böschenstein-Schäfer 1977: 67–71; Schneider 1988: 34–47; Mix 1991: 64–66) muss hier nicht weiter verfolgt werden; in einem Punkt ist sie allerdings auch für den vorliegenden Zusammenhang von Interesse. Indem das Verhältnis rein konventioneller, arkadischer Schäfer zur außerliterarischen Lebenswelt diskutiert wird, ist implizit, oft auch explizit, der Vergleich antiker Schäfer mit zeitgenössischen Landbewohnern aufgerufen, also mit der für die höfische Kultur des alten Europa durchaus fremden Kultur der lokalen Unterschichten. In dieser Hinsicht zielen die Vergleiche von literarischen

Schäfern und zeitgenössischen Landbewohnern meist auf Differenz ab. Damit eröffnet sich vor dem Hintergrund der *Querelle des Anciens et des Modernes* oder allgemeiner einer Reflexion der Antikenrezeption im 18. Jahrhundert das Feld diachroner Interkulturalität, insofern die Antike selbst als eigenständiger kultureller Zusammenhang wahrgenommen wird, dessen Unterschied zur Gegenwart nicht problemlos übergangen werden kann (vgl. in allgemeiner Hinsicht: Wiegmann 2017: 28–32).

Andererseits lässt die Engführung von arkadischen Schäfern und zeitgenössischen Bauern in einigen Texten durchaus Spezifika der entsprechenden Lebenswelt in den Blick kommen. Joshua Crandall hat diese Vergleichsperspektive anhand teilweise parodistischer aktualisierender Versionen der Schäferdichtung in der englischen Literatur des frühen 18. Jahrhunderts herausgearbeitet – u.a. John Gays *The Shepherd's Week* (1714) oder das Genre der *Town eclogues* (vgl. dazu Ellis 2006: 538–541), in denen die klassischen pastoralen Formen mit dem Personal ländlicher bzw. städtischer Unterschichten, deren Tätigkeiten und spezifischer Sprache kombiniert werden. Dies sowie die Ansiedelung von Idyllen in einem außereuropäischen Setting macht die Gattung nach Crandall im 18. Jahrhundert zum „primary mode for cultural comparison" (Crandall 2014: 970). Für Crandall liegt die Möglichkeit dieses Vergleichs bereits in der Schäferdichtung selbst beschlossen, die sich seit Vergils erster Ekloge immer auch in Bezug zu einer Außenwelt setzt und damit bei aller Abgeschlossenheit der idyllischen Welt mindestens implizit das Moment des Vergleichs zweier Bereiche mit sich führt (vgl. ebd.: 955 f.).

## *Idyllische Alteritätskonstruktion*

Um dies weiterzuführen, lässt sich in der Tat sagen, dass die Idylle durch unterschiedliche Verfahren gekennzeichnet ist, mittels derer ihr Verhältnis zur Nicht-Idylle geregelt und über die sie letztlich auf dieses Außen bezogen ist.[1] In interkultureller Hinsicht besonders relevant erscheint dabei zum einen das Verfahren der Vereinfachung oder des Simplifizierens sowie zum anderen das Wechselspiel von Ein- und Ausschlüssen.

Dass Idyllen von Ein- und Ausschlüssen gekennzeichnet sind, dürfte angesichts der meist sehr deutlich begrenzten Diegese einleuchten. Sie tendieren ebenso zu geschlossenen Räumen wie zu zyklischen Zeitentwürfen und grenzen sich von einer meist in irgendeiner Form als feindlich und korrumpiert

1 Ich greife hier auf die Diskussionen des Netzwerks *Politiken der Idylle* zurück (vgl. online unter: https://blogs.uni-bremen.de/idyllen/ [Stand: 15.5.2022]); vgl. zum Ansatz die entsprechenden Partien in: Gerstner/Heller/Schmidt 2023.

empfundenen Außenwelt ab, die sie über die Form dieser Abgrenzung in den meisten Fällen aber gerade implizit, in verschlüsselter Form oder auch explizit thematisieren. Im Wechselspiel von Ein- und Ausschließen eröffnet die Idylle also einen Zwischenraum zwischen dem, was sie ist, und dem, was sie nicht ist, der nicht gezwungenermaßen interkulturell gefasst sein muss, aber für solche Einsätze sich zumindest anbietet.

Ähnliches gilt vom idyllenkonstitutiven Verfahren der Vereinfachung. Die Schäfer sind einfache Menschen, sozial und meist auch ihrem Bildungsstand nach, und doch dienen sie gerade in der Bukolik oft der Artikulation komplexer poetologischer, manchmal auch wissenschaftlicher und politischer Fragen. William Empson hat dies als „pastoral process [. . .] of putting the complex into the simple" (Empson 1974: 22) beschrieben. Mit dieser Technik ist die Einfachheit, die Naivität oder die Ärmlichkeit des literarischen Schäfers – und aller anderen Idyllenbewohner – nie allein dies, sondern sie verweist immer auf ein Komplexes jenseits ihres Horizonts, dessen Vereinfachung oder sogar Gegenentwurf sie ist. In Poetiken wurde dieser Prozess der Vereinfachung von seinem anderen Ende, der Komplexität, her oft historisch gefasst, als Zeugnis einer frühen Stufe menschlicher Kulturentwicklung. Besonders im 18. Jahrhundert ermöglicht dies Anschlüsse an Kulturtheorien der Aufklärung, wie sie Melanie Rohner am Gegenstand der Barbaren erläutert hat (vgl. ihren Beitrag im vorliegenden Band sowie Rohner 2016; 2017).

Damit sind zumindest eine gewisse Vergleichsstruktur, die der Gattung v.a. seit der Frühaufklärung, in ihrer Gegenräumlichkeit aber durchaus auch prinzipiell, eignet, sowie die Möglichkeit des Anschlusses von gattungspoetologischen an anthropologische Geschichtsnarrative als Motive benannt, die in der interkulturellen Übertragung der Idylle wirksam werden können. Ich möchte daran anschließend ein drittes Moment entwickeln, das mir für die Attraktivität der Gattung in dieser Hinsicht wichtig erscheint.

Die Darstellung fremder kultureller Zusammenhänge mit bekannten literarischen Mustern bekommt im Fall der Idylle insofern eine spezifische Komplexität, als sich diese literarische Form konventionell durch eine ausgeprägte Artifizialität auszeichnet. Wolfgang Iser hat die frühneuzeitliche Schäferdichtung daher als Selbstnachahmung von Dichtung interpretiert, in der literarische Fiktionalität selbst veranschaulicht wird (vgl. Iser 1991: 60, 70 f.). Als dezidiert fiktionaler Raum rückt die Schäferwelt der Idylle damit bezogen auf die Lebenswelt in eine Alteritätsposition; in ihr kommt das ‚Andere' der Realität zur Anschauung. Dieses ‚Andere' erfüllt die Funktion eines Evasionsraums, in dem gerade im 18. Jahrhundert zunehmend eine Form der ‚Eigentlichkeit' wahrgenommen wird, die die Idylle einer als entfremdet erfahrenen differenzierten modernen Gesellschaft gegenüberstellt. In dieser Hinsicht kreuzen sich, wie Stephan Pabst herausgearbeitet hat, in der Idylle Alterität und Fremdheit in eigentümlicher Weise, insofern das Andere – die

Fiktion – als „Ressource des Eigenen“ wahrgenommen wird (vgl. Pabst 2008: v.a. 146). Eben diese Deutung der Idylle als Ressource des Eigenen oder als Darstellung unentfremdeter Existenzformen tritt um die Mitte des 18. Jahrhunderts in einer Weise in den Vordergrund, die für den Einsatz der Idylle im Kulturvergleich oder zur Verarbeitung interkultureller Erfahrungen entscheidend ist.

In diesem Sinne finden sich zuerst bei Johann Adolf Schlegel, später auch bei Johann Georg Sulzer, Versuche, die Idylle mit dem ‚Stand der Natur‘ zu identifizieren. Sulzer identifiziert diesen mit dem „Hirtenstand“, in dem noch immer einige ‚Völker‘ „in einer fast unumschränkten Freyheit und der Sorgen des bürgerlichen Lebens unbewußt leben“ (Sulzer 1773: 719). Bei Schlegel ist der Bezug auf den Naturzustand formaler gefasst, dementsprechend spielt eine mehr oder weniger ethnologisch gefasste Verortung keine Rolle. Er zieht in der zweiten und dritten Fassung seiner Abhandlung *Von dem eigentlichen Gegenstande der Schäferpoesie* (1759/1770), veröffentlicht im Anhang seiner Übersetzung von Batteux’ *Les beaux arts réduits à un même principe*, den Naturzustand heran, um das Verfahren zu erläutern, nach dem die Schäferwelt zu konstruieren ist: „[G]leich dem Philosophen, welcher uns das Naturrecht lehren will“, soll der Dichter „die verschiedenen Verhältnisse absondern, die aus der bürgerlichen Gesellschaft ihren Ursprung haben“, um so „die menschlichen Sitten des Fremden, des Willkürlichen“ zu entledigen und die „Spuren einer wahren natürlichen Glückseligkeit“, die sich noch in der Gegenwart finden lassen, freizulegen (Schlegel 1988: 131). Der Naturzustand ist in diesem Fall weniger auf einen konkreten Entwurf ausgerichtet als auf ein aus der Sozial- und Rechtstheorie der Aufklärung gewonnenes Verfahren (vgl. Heller 2018: 147, Anm. 562). Mit Sulzers späteren Ausführungen treffen sich Schlegels Überlegungen aber darin, dass es jeweils um Gegenbilder der bürgerlichen und damit der zeitgenössischen europäischen Gesellschaft geht. Johann Jakob Engel fasst dieses Moment noch deutlicher, wenn er die Idylle als ein „Gedicht“ definiert, „das uns die Charaktere, Sitten, Begegnisse, Empfindungen, Handlungen solcher gesitteten Menschen schildert, die noch in keinem Staat zusammengesetzt sind.“ (Engel 1988: 179) Auch bei Engel findet sich der Verweis, dass es „Völker gegeben [hat], die in einem solchen ruhigen und unabhängigen Zustande gelebt haben, und es gibt ihrer auch jetzt noch.“ (Ebd.: 180)

## *Kultur der Idylle*

Worauf es hier ankommt, sind nicht so sehr diese Verweise auf irgendwelche Völker, die angeblich idyllisch lebten, oder die Rückgriffe auf das Konzept

des Naturzustands. Diese leiten sich vielmehr aus einer grundsätzlicheren Eigenart des Idyllenbegriffs ab, wie er sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts herausbildet und der diese Gattung in besonderer Weise für interkulturelle Verweise anschlussfähig macht. Es ist die Vorstellung, dass Idyllen in erster Linie auf die Darstellung von Lebensformen oder, allgemeiner, Zuständen abzielen, und zwar Lebensformen einer überschaubaren sozialen Gruppe, die daher auch recht umfassend zur Darstellung gelangen können. Moses Mendelssohn, an den Engels Ausführungen deutlich anschließen, hat dies auf die Formel der „kleinern Gesellschaften" (Mendelssohn 1991: 142) gebracht, die der eigentliche Darstellungsgegenstand der Idylle seien. Eine Weiterführung erfährt dies in Johann Gottfried Herders Bestimmung der Idylle als „Darstellung oder Erzählung einer menschlichen Lebensweise *ihrem* Stande der Natur gemäß, mit Erhebung derselben zu einem Ideal von Glück und Unglück." (Herder 2000: 281; Hervorh. i.O.) Herder, der zunächst vom Topos der Idylle als „Natursprache" früher nomadischer Kulturen im „Morgenland" (ebd.: 277) ausgeht, zielt mit seiner Bestimmung auf eine allgemeine Ausweitung der Idylle ab, die prinzipiell in jeder Lebensform und auch jeder literarischen Gattung verwirklicht werden könne. Zugrunde liegt dem jedoch die Vorstellung eines in irgendeiner Weise abgrenzbaren Kollektivs, das in dieser Abgrenzung zu einer gewissen Totalität der Darstellung gelangen kann. Insofern diese beiden Momente der Kollektivität und der Totalität auch Teil der Formsemantik des Epos sind (vgl. den Betrag von Mark-Georg Dehrmann im vorliegenden Band), ergibt sich hieraus die Möglichkeit der Kombination beider Gattungsformen, wie sie Hegel in den *Vorlesungen über die Ästhetik* am Beispiel von Goethes *Hermann und Dorothea* erläutern wird. Wenn „besonders bei uns Deutschen das Epos *idyllisch* geworden" (Hegel 1986b: 414; Hervorh. i.O.) ist, ist dies bei Hegel auch mit einem zeitlichen Index versehen: Die idyllische Beschränkung, d.h. die auf Ausschlüssen beruhende Vereinfachung, stellt sozusagen den letzten Ausweg dar, in einer durch komplexe Vermittlungen gekennzeichneten Moderne eine in ihrer Totalität darstellbare Gemeinschaft zu entwerfen (vgl. auch Hegel 1986a: 339 f.). Gerade das von Hegel favorisierte Modell *Hermann und Dorothea* und die Betonung des ‚Deutschen' der Form des idyllischen Epos deuten allerdings schon an, wie sehr die Möglichkeit, mit den Verfahren der Idylle noch so etwas wie eine beschränkte epische Totalität, mithin einen geschlossenen kulturellen Horizont, darzustellen und darin herzustellen, auf das Abblocken interkultureller Anschlussmöglichkeiten abzielen kann. Aber noch in dieser negativen Form von Interkulturalität klingt die interkulturelle Disposition der Gattung Idylle an. Diese liegt ganz grundsätzlich in der Annahme, dass die Idylle zunächst einmal im weitesten Sinne eine Kultur darstellt bzw. konstruiert.

Von hier aus ergibt sich die Möglichkeit, außereuropäische Gesellschaften auch unabhängig vom Rekurs auf historische Frühstufen im Rahmen

idyllischer Texte darzustellen. Mendelssohn selbst verweist mit dem Beispiel von Kameltreibern in der arabischen Wüste auf William Collins' viel rezipierte – und von Geßner übersetzte – *Oriental* bzw. *Persian Eclogues* (1742; vgl. Mendelssohn 1991: 145). Gerade in der englischen Literatur finden sich viele solcher Beispiele, etwa Thomas Chattertons *African Eclogues* (1769/70) oder Edward Rushtons *West-Indian Eclogues* (1787). Letztere weisen mit dem auch bei Chatterton in einer Ekloge angesprochenen Thema der Sklaverei zugleich auf einen politischen Einsatz der Idylle hin, der in der deutschsprachigen Literatur ein Komplement in Herders bekannten *Neger-Idyllen* (1797) findet (vgl. Mix 2006). Zielt eine solche politische Akzentuierung der Idylle auf die Dissonanz zwischen Gattungskonvention und Dargestelltem ab, indem, einfach gesagt, alles andere als idyllische Zustände als Idylle dargestellt werden, so geht es in vielen exotischen Idyllen – etwa der an die Südseereisen anschließenden Textproduktion – stärker um die Entsprechung von Gattungskonvention und Lebensform.

Eine andere Möglichkeit, kulturelle Differenz in und durch die Idylle zu artikulieren, die ich hier aber nur andeuten kann, liegt in der Wechselwirkung von Lebenswelt und literarischer Wirklichkeit, indem das, was als anderer Raum idyllisch gefasst wird, schließlich zum Raum des Anderen wird, dessen idyllisches Leben oder dessen verfehlte Vorstellung des Idylls ihn in jenen Bereich verbannen, in dem der literarische Schäfer eigentlich schon immer angesiedelt war: dem der absoluten Differenz.

Solche Verfahren, die mit der Gattungsübertragung auf Ähnlichkeit und nicht auf Differenz mit der Lebenswelt abzielen, können gerade in der konkreten Verarbeitung von Kulturbegegnungen in den Dienst der Konstruktion kultureller Alterität, im Sinne eines *othering*, gestellt werden. So ist es auffällig, dass Georg Forster, der in der *Reise um die Welt* seine Tahiti-Beschreibung schon vorher u.a. mit Vergil-Zitaten durchsetzt, gerade an der Stelle auf ein Zitat zeitgenössischer Idyllik zurückgreift, an der der Unterschied zwischen der tahitianischen und europäischen Gesellschaft in einer krisenhaften Situation besonders hervorgehoben wird. Als bei der Abfahrt von der Insel ein Matrose zu desertieren versucht, schildert Forster, um diese Entscheidung zu erläutern, das Leben auf Tahiti in einer Weise, die es tatsächlich sehr nah an die Idylle heranrückt, um diese Beschreibung mit einem Zitat aus Ewald von Kleists *Frühling* in der Bearbeitung Karl Ramlers abzuschließen: „Ihr Leben fließet verborgen, / Wie klare Bäche durch Blumen dahin" (Forster 1966: 89). Im direkten Anschluss an dieses Zitat, dessen floraler Vergleich ein glückliches Vegetieren auf der Südsee-Insel nahelegt, stellt Forster aber klar, dass ein solches Leben für einen tätigen, welterfahrenen Europäer im Grunde nicht durchzuhalten ist. Die Tahitianer werden also mit dem Verweis auf einen poetischen Entwurf aus Europa in einen Raum versetzt, der für

Europäer nur als dichterischer erfahrbar ist, aber angeblich nicht mehr in die eigene Welt eingeholt werden kann.

Dient die Idylle hier also der Abgrenzung von einer außereuropäischen Gesellschaftsform, indem poetische und kulturelle Alterität aufeinander bezogen werden, so lässt sich, um ein innereuropäisches Komplementärfeld heranzuziehen, eine etwas anders gelagerte Dynamik von idyllischer Abgrenzung und Idealisierung in den deutsch-französischen Wechselfällen der Rezeption Salomon Geßners beobachten (vgl. Gerstner 2013). Dessen Idyllen dienten europaweit einer Stilisierung der Schweiz als idyllisches Musterland, was sich in Frankreich teilweise zu einer entsprechenden Stilisierung der gesamten deutschsprachigen Länder ausweitete. Geßner selbst wiederum grenzte sich, damit einem auch in der Idyllenpoetik verbreiteten Topos folgend, von den „verzärtelten Franzosen“ ab (Geßner 1973: 18, Anm. 2), was dann mit dem französischen Erfolg seiner Texte und unter veränderten ästhetischen Rahmenbedingungen seit dem Sturm und Drang auf ihn selbst wieder rückgewendet wurde. Noch Jean Paul hielt es für ganz plausibel, dass die ‚süßlichen‘ Idyllen Geßners ausgerechnet den Franzosen gefielen (vgl. Jean Paul 2015: 159). Die ‚Interkulturalität der Idylle‘ ist eben auch wegen ihrer Eignung für entsprechende Einsätze kein problemfreies Feld. Wenn die Idylle eine Kultur darstellen soll, dann droht sie letztlich auch jene Unschuld zu verlieren, die ihr noch in der Projektion auf vermeintlich glückliche außereuropäische Bevölkerungsgruppen oder Frühkulturen immer wieder zugeschrieben wurde.

### *Literatur*


Berg, Gunhild (2014): Literarische Gattungen als Wissenstexturen. Zur Einleitung und zur Konzeption des Bandes. In: Dies. (Hg.): Wissenstexturen. Literarische Gattungen als Organisationsformen von Wissen. Frankfurt a.M., S. 1–19.

Bies, Michael/Gamper, Michael/Kleeberg, Ingrid (2013): Einleitung. In: Dies. (Hg.): Gattungs-Wissen. Wissenspoetologie und literarische Form. Göttingen, S. 7–18.

Böschenstein-Schäfer, Renate ([2]1977): Idylle. Stuttgart.

Bougainville, Louis-Antoine de (1982): Voyage autour du monde. Par la frégate du Roi *La Boudeuse* et la flûte *L’Étoile*. Hg. v. Jacques Proust. Paris.

Buch, Hans Christoph (1991): Die Nähe und die Ferne. Bausteine zu einer Poetik des kolonialen Blicks. Frankfurt a.M.

Crandall, Joshua (2014): „The Great measur’d by the Less“: The Ethnological Turn in Eighteenth-Century Pastoral. In: English Literary History 81, H. 3, S. 955–982.

Ellis, Markman (2006): Poetry and the City. In: Christine Gerrard (Hg.): A Companion to Eighteenth-Century Poetry. Malden, S. 534–548.

Empson, William (1974): Some Versions of Pastoral. New York.
Engel, Johann Jakob (1988): Von der Idylle. Aus: Anfangsgründe einer Theorie der Dichtungsarten (1783). In: Helmut J. Schneider (Hg.): Deutsche Idyllentheorien im 18. Jahrhundert. Tübingen, S. 172–185.
Forster, Georg (1966): Georg Forsters Werke. Hg. von der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Bd. 3. Reise um die Welt. Teil 2. Bearb. v. Gerhard Steiner. Berlin.
Gerstner, Jan (2013): „Naïveté" und „Süßlichkeit". Geßner-Rezeption und Idyllentheorie als deutsch-französisches Spannungsfeld. In: Jahrbuch für internationale Germanistik 45, S. 23–40.
Ders. (2019): Maskierung der Demaskierung. Mylius' *Schäferinsel* und das Schäferwesen in der Mitte des 18. Jahrhunderts. In: Aufklärung 31, S. 103–126.
Ders./Heller, Jakob Christoph/Schmitt, Christian (Hg.; 2023): Handbuch Idylle. Verfahren – Traditionen – Theorien. Stuttgart [im Druck].
Geßner, Salomon (1973): Idyllen. Kritische Ausgabe. Hg. v. E. Theodor Voss. Stuttgart.
Häntzschel, Günter ([3]1997): Art. „Idylle". In: Klaus Weimar/Harald Fricke/Jan-Dirk Müller (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 2. Berlin, S. 122–125.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1986a): Werke. Bd. 13. Vorlesungen über die Ästhetik I. Hg. v. Eva Moldenhauer. Frankfurt a.M.
Ders. (1986b): Werke. Bd. 15. Vorlesungen über die Ästhetik III. Hg. v. Eva Moldenhauer. Frankfurt a.M.
Heller, Jakob Christoph (2018): Masken der Natur. Zur Transformation des Hirtengedichts im 18. Jahrhundert. Paderborn.
Herder, Johann Gottfried (2000): Idyll. In: Ders.: Werke. Bd. 10. Adrastea (Auswahl). Hg. v. Günter Arnold. Frankfurt a.M., S. 276–283.
Iser, Wolfgang (1991): Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie. Frankfurt a.M.
Jean Paul (2015): Vorschule der Ästhetik. In: Ders.: Werke. Historisch-Kritische Ausgabe. Hg. v. Helmut Pfotenhauer u. Barbara Hunfeld. Bd. 5.2. Berlin/Boston.
Klawitter, Arne (2017): Lyrische Wallfahrten zur Insel der Unschuld. Otaheiti und die europäische Kulturkritik um 1800. In: Johannes Görbert/Mario Kumekawa/Thomas Schwarz (Hg.): Pazifikismus. Poetiken des Stillen Ozeans. Würzburg, S. 143–156.
Knapp, Lore (2017): Assoziative Sinnlichkeit und Kulturkritik. Zachariaes *Tayti* im Vergleich mit Bougainvilles *Voyage*. In: Johannes Görbert/Mario Kumekawa/Thomas Schwarz (Hg.): Pazifikismus. Poetiken des Stillen Ozeans. Würzburg, S. 121–141.
Koebner, Thomas (1993): Das verbotene Paradies. Fünf Anmerkungen zum Südsee-Traum in der Literatur. In: Ders.: Zurück zur Natur. Ideen der Aufklärung und ihre Nachwirkung. Studien. Heidelberg, S. 66–84.
Küchler Williams, Christiane (2004): Erotische Paradiese. Zur europäischen Südseerezeption im 18. Jahrhundert. Göttingen.
Meißner, Joachim (2006): Mythos Südsee. Das Bild von der Südsee im Europa des 18. Jahrhunderts. Hildesheim.

Mendelssohn, Moses (1991): [J. A. Schlegel über Schäferpoesie (85. u. 86. *Brief die neueste Litteratur betreffend*)]. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Jubiläumsausgabe. Bd. 5.1. Bearb. v. Eva J. Engel. Stuttgart, S. 138–147.

Mix, York-Gothart (1991): Idyllik in der Literatur des 18. Jahrhunderts. Forschungsstand und Forschungsperspektiven. In: Das achtzehnte Jahrhundert 15, H. 1, S. 62–85.

Ders. (2006): „Der Neger malt den Teufel weiß". J. G. Herders *Neger-Idyllen* im Kontext antiker Traditionsgebundenheit und zeitgenössischer Kolonialismuskritik. In: Hans-Jürgen Lüsebrink (Hg.): Das Europa der Aufklärung und die außereuropäische koloniale Welt. Göttingen, S. 193–207.

Mylius, Christlob (1754): Die Schäferinsel. Ein Lustspiel in drey Aufzügen. In: Ders.: Vermischte Schriften. Gesammelt v. Gotthold Ephraim Lessing. Berlin, S. 472–570.

Pabst, Stephan (2008): Fremde Wirklichkeit, vertraute Fiktion. Die Gattungstradition der Idylle als Ressource des Eigenen im 18. Jahrhundert. In: Alexandra Böhm/Monika Sproll (Hg.): Fremde Figuren. Alterisierungen in Kunst, Wissenschaft und Anthropologie um 1800. Würzburg, S. 140–155.

Rohner, Melanie (2016): „Ces tems de barbarie étoient le siécle d'or". Rousseaus *Le Lévite d'Éphraïm* und Bodmers *Menelaus bey David* im Kontext zeitgenössischer anthropologischer Diskussionen. In: Comparatio 8, H. 1, S. 59–74.

Dies. (2017): Barbarische Bukolik. Zum Idyllischen in Rousseaus Zeitaltertheorie und Goethes *Werther*. In: Germanisch-romanische Monatsschrift 67, H. 2, S. 153–166.

Sangmeister, Dirk (1998): Das Feenland der Phantasie. Die Südsee in der deutschen Literatur zwischen 1780 und 1820. In: Georg-Forster-Studien 2, S. 135–176.

Schlegel, Johann Adolf (1988): Von dem eigentlichen Gegenstande der Schäferpoesie [$^{2}$1759]. In: Helmut J. Schneider (Hg.): Deutsche Idyllentheorien im 18. Jahrhundert. Tübingen, S. 111–144.

Schneider, Helmut J. (1988): Einleitung: Antike und Aufklärung. Zu den europäischen Voraussetzungen der deutschen Idyllentheorie. In: Ders. (Hg.): Deutsche Idyllentheorien im 18. Jahrhundert. Tübingen, S. 7–74.

Sulzer, Johann Georg (1773): Hirtengedichte. In: Ders.: Allgemeine Theorie der schönen Künste. Bd. 1. Leipzig, S. 719–724.

Thum, Bernd/Lawn-Thum, Elisabeth (1982): ‚Kultur-Programme' und ‚Kulturthemen' im Umgang mit Fremdkulturen: Die Südsee in der deutschen Literatur. In: Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache 8, S. 1–38.

Wiegmann, Eva (2017): Antikenrezeption als interkulturelles Phänomen. In: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 8, H. 2, S. 23–36.

Zachariae, Justus Friedrich Wilhelm (1777): Tayti oder Die glückliche Insel. Braunschweig.

# „Zuckerrohr von einem Mohrjungen! Willst du Schläge haben?" Zur Frage der Darstellung von Interkulturalität im Drama am Beispiel von Friedrich Maximilian Klingers *Sturm und Drang*

Manfred Weinberg (Prag)

**Abstract:** Der Aufsatz untersucht eine einzelne Szene in Friedrich Maximilian Klingers Drama *Sturm und Drang*, in der das homosexuell-masochistische Verhältnis eines älteren weißen Mannes zu einem ‚Mohrenjungen' dargestellt wird. Erstaunlicherweise sind aber keine Rezeptionszeugnisse vorhanden, die das zu zeitgenössischen Bedingungen Skandalöse dieser Beziehung thematisiert hätten; auch die Forschung hat sich kaum zu dieser Szene verhalten und allenfalls den jungen Farbigen zum ‚Naturmenschen' stilisiert. Dies hat auch damit zu tun, dass Darstellungen von interkulturellen Verhältnissen im durch Figurenrede bestimmten Drama eben – anders als in der Epik, die nach Aristoteles durch Bericht nachahmt – unkommentiert und unbewertet bleiben. Die fehlende Auseinandersetzung mit in Dramen dargestellter Interkulturalität hat also nicht nur mit der Gegenwartsfixierung der interkulturellen Literaturwissenschaft zu tun, sondern sie hat auch poetologische Gründe.

**Keywords:** Friedrich Maximilian Klinger (1752-1831), Sturm und Drang, Interkulturalität, Drama, Homosexualität, Sadomasochismus

Der Untertitel dieses Aufsatzes ist insofern unpräzise, als es mir im Folgenden nicht um das ganze Drama *Sturm und Drang*[1] von Friedrich Maximilian

1 Auf der Homepage *Die deutsche Bühne* findet sich in der Kritik von Barbara Behrendt einer Aufführung am Berliner Theater an der Parkaue (Premiere am 24. Mai 2018) folgende Zusammenfassung des Inhalts: „Klingers Stück ist eine muntere Verwechslungskomödie, die, ganz Sturm und Drang, keine stringente, analytisch durchdachte Handlung verfolgt, sondern die Figuren zum Mittelpunkt macht. Drei junge, kraftstrotzende Engländer treffen in Amerika ein, um im Unabhängigkeitskrieg zu kämpfen. Bei ihrer Ankunft landen sie in einem Gasthaus, wo zufälligerweise schon ein englischer Lord mit seiner Tochter Jenny untergebracht ist, die Wild, der Wortführer dieser ‚angry young men', bereits kennt und liebt. Ihr Vater ist verfeindet mit Wilds Vater – und so entfaltet sich ein etwas müder, komödiantischer Abklatsch der Familienfehde in ‚Romeo und Julia'. Wild verschweigt dem Lord seine Identität, bis dessen verschollener Sohn aufkreuzt, der sich schon des öfteren [sic] mit Wild duelliert hat. Der lüftet das Geheimnis um Wilds wahres Ich und prahlt damit, auf hoher See Wilds Vater getötet zu haben. Am Ende aber stellt sich heraus: Ein Sklave hat den Mann gerettet, alle versöhnen sich, Wild und seine Jenny sind in Liebe vereint und die Väter begraben ihr Kriegsbeil." (Behrendt 2018) Bei dem Sohn von Lord Berkley handelt es sich eben um jenen „Schiffcapitain Boyet", um dessen Verhältnis zu einem ‚jungen Mohr' – in der Kritik als „Sklave" bezeichnet – es im

Klinger geht, sondern tatsächlich nur um eine Szene darin. Diese aber ist durchaus erstaunlich. Sie findet sich in der dritten Szene des dritten Aktes, also recht genau in der Mitte des Dramas, und spielt zwischen dem „Schiffcapitain Boyet“ und einem „junge[n] Mohr“ (Klinger 2020: 6), wie die beiden Dialogpartner im Personenverzeichnis genannt werden:

> KAPITAIN. Kleiner Junge bleib hier! Nu süßer Knabe!
> MOHR. Rauher Capitain, was willst du?
> KAPITAIN. Willst du dich noch für mich todtschießen lassen?
> MOHR. Hier steh ich schon, guter Lord. Du hast mir aber weh gethan! Bey den Göttern! Du bist manchmal so toll wie der Tyger, du Seekrebs! Sieh, auf meinem Rücken liegen Beulen wie meine Faust, harter Lord!
> KAPITAIN. Weil ich dich lieb hab, Affe!
> MOHR. *(seine Stirn küßend.)* Schinde mich! Zieh mir die Haut übern Kopf, wilder Lord! bin dein Junge, bin dein Affe, dein Soley, dein Hund. *(sich um ihn schlingend.)* Hast meinem Vater das Leben und Freyheit gegeben – *(Kapitain kneipt ihn).* O weh, was kneipst du mich?
> KAPITAIN. Hab dich lieb. Willst du Cadet seyn, Junge?
> MOHR. O Lord! Lord! mir einen Degen und stell dich hinter mich, wenn dein Feind kommt. Guter Lord! Tygerthier! toller Lord! mein Blut im Leib hat dich lieb, und klopft unter der Haut.
> KAPITAIN. Zuckerrohr von einem Mohrjungen! Willst du Schläge haben?
> MOHR. Willst du geschmeichelt haben? Soll ich deine Wangen streicheln? (Ebd.: 43 f.)[2]

Hat man richtig gelesen? Mitten im Drama, das der Epoche des Sturm und Drang seinen Namen gegeben hat, findet sich der Dialog eines älteren weißen Mannes mit einem „Mohrjungen“, deren Verhältnis man zumindest als homoerotisch zu beschreiben hat. Da auf das Körperliche aber explizit hingewiesen wird – „mein Blut im Leib hat dich lieb, und klopft unter der Haut“, sagt der ‚Mohrjunge‘ –, scheint der Tatbestand einer auch das Körperliche umfassenden[3] homosexuellen Beziehung gegeben, die zugleich eine

Folgenden geht. Klinger selbst hat sein Drama in einem Brief an Ernst Schleiermacher vom 4. September 1776 so charakterisiert: „Ich schreibe eine Comoedie der *Wirrwarr* [so der ursprüngliche Titel des Stücks; M.W.] die bald zu End ist – und wo du einen HE. [= Herrn] Wild, Blassius und La Feu sehr lieb kriegen wirst. Ich hab die tollsten Originale zusammengetrieben. Und das tiefste tragische Gefühl wechselt immer mit Lachen und Wiehern.“ (Klinger 2020: 99; Hervorh. i.O.)

2 Kurz darauf fragt der Kapitän den „Mohr“: „Fürchts du dich fürm Tod?“ – und dieser antwortet: „Wenn du lebst – ja. Ich wollte gern bei dir seyn.“ (Ebd.: 44)

3 Auch an anderen Stellen kommt der ‚Mohrjunge‘ dem Kapitän körperlich, wenn auch nicht sexuell, nahe: „*(der Mohr stellt sich hinter ihn, und spielt mit seinen Haaren)*“ (ebd.: 56), lautet eine Regieanweisung. Solche Zärtlichkeit ist aber eben gepaart mit

sadomasochistische ist. Der Kapitän gibt an, den ‚Mohrjungen' zu schlagen, *weil* er ihn lieb hat; der Junge bittet ausdrücklich darum, ‚geschunden' zu werden, und schlingt sich um den Älteren. Zwar äußert der ‚Mohrjunge' auch anderen Personen gegenüber, dass er sie lieb habe[4] und ihr „Sclav"[5] (ebd.: 59) sei, von einem auch das Körperliche umfassenden Verhältnis ist bei diesen aber nicht die Rede. Noch einmal also: Mitten in einem Drama des Sturm und Drang findet sich eine Szene, die einen älteren Weißen und einen jungen ‚Mohren' in einem homosexuellen, sadomasochistischen Verhältnis zeigt. Ein Skandal? Mitnichten!

Zwar ist über die Uraufführung im November 1776 nichts Näheres überliefert, doch hat das *Theaterjournal* über eine Aufführung des Stücks am 1. April 1777 durch die Seyler'sche Schauspieltruppe, zu Beginn ihres Gastspiels in Leipzig, berichtet. Das Nachwort zur Reclam-Ausgabe des Dramas resümiert: „Besonderen Eindruck machten der Mohrenjunge und der ‚wahnwitzige Lord' Berkley [. . .]. Das Publikum fühlte sich also vornehmlich von der sentimentalen Kinderrolle und der Zuständlichkeit des alten Berkley angezogen" (Fechner 2020: 175). Wie bitte? Ein junger Farbiger, der sich in einer mann-männlichen Beziehung lustvoll schlagen lässt, als „sentimental[e] Kinderrolle"?

Eine solche Verharmlosung prägte aber nicht nur die zeitgenössische Reaktion. Jörg-Ulrich Fechner schreibt im Nachwort zur Reclam-Ausgabe: „Die Äußerlichkeit des Zufalls, der das Happy End heraufführt, ist absichtlich von einem Kind und Primitiven abhängig [. . .]. Kindlichkeit als Flucht vor der Wirklichkeit, wie sie für fast alle Gestalten des Stücks zutrifft, wird in der Gestalt des Mohrenknaben ausgeglichen durch ein wirkliches Kind." (Ebd.: 190) Das ist wohl nur eine eklatante Verharmlosung zu nennen, die allerdings durchaus für die ganze Forschung zu diesem Drama gilt. Stefan Hermes hat in seiner Habilitationsschrift *Figuren der Anderen. Völkerkundliche Anthropologie und Drama im Sturm und Drang* resümiert, dass „in vielen [. . .] Studien zu *Sturm und Drang* [. . .] die beim zeitgenössischen Publikum besonders beliebte Figur [. . .] [des ‚Mohrjungen'; M.W.] komplett übergangen" (Hermes 2021: 557 f.; Hervorh. i.O.) werde.

den körperlichen Züchtigungen des ‚Mohren'. Einmal äußert dieser, dass, wenn er das Geheimnis des noch lebenden Vaters Wilds verriete und der Kapitän dies erführe, „des Kneipens, Schlagens, Tretens [. . .] kein Ende" (ebd.: 71) für ihn wäre.

4 Über Lord Bushy, den zunächst verschollenen Vater von Wild, äußert der „Mohr" Wild gegenüber: „O Lord! Lord! Ich wollte dir vom alten Mann reden, der mich liebt, und den ich liebe." (Ebd.: 80).

5 In der dritten Szene des vierten Aktes kniet der ‚Mohrjunge' vor dem alten Berkley und Miss Caroline nieder und sagt: „Alter Mann, ich bin dein Sclav! Gute Miß, bin dein Sclav!" Er fügt, zunächst an Berkley gerichtet, hinzu: „Segne Dich Gott! Ich bin Dein wie ich hier bin, und dein [sic] Lady!" (Ebd.: 59)

Allerdings gilt dies auch nicht flächendeckend. In der 1913 erschienenen Studie zu *F.M. Klingers „Sturm und Drang“* von Werner Kurz findet sich ein eigenes Kapitel zum ‚Mohren‘, das beginnt: „Sind die anderen Gestalten des Dramas kultivierte Europäer, so steht der Mohr auf der Stufe des ‚Naturmenschen‘. Aber der ‚*Naturmensch*‘ Klinger’s ist nicht roh und wild; *er ist von Natur gut und edel*. Keinerlei Einflüsse der Erziehung oder der Natur haben den Mohrenknaben verdorben. In ihm hat darum die reine Natur sich entfalten können *und diese reine Natur ist sympathetisches Gefühl, Gefühl als Liebe.*“ (Kurz 1913: 34; Hervorh. i.O. gesperrt) Ein junger homosexueller Masochist als „reine Natur“? Weiter liest man: „Die edle Tat des Kapitäns [der dem Vater des ‚Mohrjungen‘ das Leben gerettet hat; M.W.] weckt in dem gefühlvollen Knaben sofort den Widerhall der Sympathie und zieht ihn zum Kapitän: der Mohr liebt seinen Herrn trotz all seiner Rauheit.“ (Ebd.: 35) Zwar heißt es dann, der Mohr fühle den „Zwang des Gefühls fast physiologisch“ – verwiesen wird auf das Blut im Leib und dessen Klopfen unter der Haut –, doch auch das gilt nur als „Anhänglichkeit an den Kapitän“ (ebd.). Noch 1978 schreibt Ralph-Rainer Wuthenow, wie Stefan Hermes anführt, vom ‚Mohrjungen‘ als „zartfühlende[m] Negerknabe[n]“, „Figur eines ‚edlen Wilden‘“ und „Nachhall Rousseau’scher Ideen“ (Wuthenow 1978: 39).[6] Selten hat sich mein eigenes Verständnis einer Stelle in einem literarischen Text so sehr von den kolportierten historischen Reaktionen des Publikums und den Einschätzungen der wissenschaftlichen InterpretInnen unterschieden. Was aber hat das mit dem Thema dieser Sektion, mit dem Verhältnis von „Interkulturalität und Gattung“ zu tun?

Der *Call for Papers* zu dieser Sektion beginnt: „Die interkulturell ausgerichtete Literaturwissenschaft ist in einer bemerkenswerten Einseitigkeit auf die Prosa fokussiert“, wobei danach klar wird, dass hier mit „Prosa“ tatsächlich die Epik gemeint ist. Weiterhin wird der interkulturellen Literaturwissenschaft „eine Konzentration auf Texte der Gegenwart“ bescheinigt; „die Stärkung der Diachronie ist zwar eingefordert worden, bislang aber ohne nennenswerte Resonanz geblieben. Eine Gattung wie das Drama, die, begünstigt durch die theoretische Fundierung der aristotelischen Poetik, eine auch in ihren Leistungen historisch bemerkenswerte Konstanz aufweist, gerät infolge der Gegenwartszentrierung der philologischen Interkulturalitätsforschung nolens volens ins Hintertreffen.“ Für die mangelnde Auseinandersetzung mit der in Dramen dargestellten Interkulturalität wird angeführt, „dass sich die Epik als Leitgattung in der Gegenwart durchgesetzt hat, worunter die Beschäftigung mit Lyrik und Dramatik im wissenschaftlichen Feld gleichermaßen

6 In einer Fußnote merkt Stefan Hermes an: „Zuvor hatte schon Kaiser (197[3]), S. 27, fälschlich behauptet, der ‚kleine Mohr‘ sei als ‚guter Wilder die reine Natur‘“ (Hermes 2021: 562).

leidet“ (Heimböckel 2018). Das ist sicher ein wichtiger Aspekt, scheint mir aber als alleinige Begründung einer Vernachlässigung der Dramatik hinsichtlich der in ihr begegnenden Interkulturalität zu kurz zu greifen. Gibt es nicht auch einen poetologischen Grund dafür, der sich möglicherweise schon in der „theoretische[n] Fundierung“ des Dramas in der aristotelischen *Poetik* findet? Diese beginnt ja mit Reflexionen über die „Dichtkunst selbst und [. . .] ihr[e] Gattungen“. Zur „Art und Weise, in der man [. . .] Gegenstände nachahmen kann“, was alle Dichtkunst tue, heißt es dann – wie allzu bekannt –, es sei „möglich, mit Hilfe derselben Mittel dieselben Gegenstände nachzuahmen, hierbei jedoch entweder zu berichten – in der Rolle eines anderen, wie Homer dichtet, oder so, daß man unwandelbar als derselbe spricht oder alle Figuren als handelnde und in Tätigkeit befindliche auftreten zu lassen.“ (Aristoteles 1982: 9) Einfacher gesagt: Die Nachahmung erfolgt in der Epik durch Bericht, in der Dramatik durch Figurenrede. Das aber führt dazu, dass im Erzählen von interkulturellen Konstellationen wie von allen anderen behandelten Phänomenen nicht nur berichtet wird, sondern diese auch eingeordnet, kommentiert und bewertet werden. Ein neutraler Bericht ist schlicht nicht vorstellbar.

Dazu ein völlig willkürliches Beispiel aus Jenny Erpenbecks *Gehen, ging, gegangen*. An einer Stelle des Romans geht es um den Entschluss des Protagonisten, mit einer Gruppe von Flüchtlingen, die er in der Stadt beobachtet hat und die nun in einem Altersheim untergebracht sind, Interviews zu führen. Dort heißt es: „Als Richard am nächsten Tag wieder da ist, erklärt ihm der Sicherheitsdienst, ein Betreuer würde gleich kommen und ihn hinaufbegleiten, allein dürfe er nicht ins Gebäude. [. . .] Anderthalb Jahre lang waren die Flüchtlinge mitten in der Stadt, jeder hätte mit ihnen sprechen können, auch er, vor ein paar Wochen noch, auf der Parkbank. Aber von dem Moment an, in dem sie die Vereinbarung unterzeichnen, muss man sie auch verwalten.“ (Erpenbeck 2015: 64) Was würde daraus in einem Drama? „Sicherheitsbediensteter: ‚Gleich kommt ein Betreuer und begleitet sie hinauf. Allein dürfen Sie nicht ins Gebäude.‘ / *Richard schweigt.*“ Anders gesagt: Alle ausdrückliche Einordnung und Bewertung der Situation ginge verloren. Aus der Diagnose einer Absurdität in Richards Gedanken hinsichtlich der Aussage des Sicherheitsbediensteten würde im Drama – nichts. Stefan Hermes hat in seiner Habilitationsschrift diesbezüglich auf Manfred Pfisters Diagnose hingewiesen,

> dass dem Dramatiker ein vergleichsweise schmales Repertoire von Techniken zur Verfügung steht, um ‚explizit-auktoriale‘ bzw. ‚implizit-auktoriale‘ [Pfister 2001: 251; M.W.] Bewertungen seiner Figuren zu vermitteln: Dieses Repertoire beschränke sich im Wesentlichen auf Anmerkungen im Nebentext und die Vergabe sprechender Namen bzw. auf die Schaffung signifikanter Relationen zwischen den *dramatis personae*. Wichtiger sei daher das Arsenal an ‚explizit-figurale[n]‘ bzw. ‚implizit-figurale[n]‘ [ebd.; M.W.] Verfahren,

> darunter Eigen- und Fremdkommentare sowie eine Reihe von Aspekten, die sich ausschließlich im Rahmen einer Aufführung, nicht aber im Dramentext realisieren lassen. Dazu zählen vorrangig die spezifische Mimik und Gestik sowie das Kostüm der Schauspieler.[7] (Hermes 2021: 53; Hervorh. i.O.).

Es ist wohl von daher alles andere als ein Zufall, dass Elena Polledri in ihrer lesenswerten Studie „Grillparzers *Medea* durch Arendts *We Refugees* neu gelesen“ (Polledri 2020) Arendts Aufsatz sozusagen als auf das gleiche Phänomen zielenden Kommentar nutzt, weil im interpretierten Drama die gestaltete interkulturelle Fremdheit Medeas eben nur gezeigt, aber nicht eingeordnet wird. Mit den Bewertungen Arendts lässt sich in Grillparzers *Medea* offensichtlich etwas sichtbar – oder leichter sichtbar – machen, was sonst unsichtbar bleibt.

In unserem gemeinsamen Aufsatz *Interkulturalität als Projekt* haben Dieter Heimböckel und ich interkulturelle Erfahrungen mit dem Staunen zusammengebracht und dieses als ‚bewusstwerdendes Nichtwissen‘ beschrieben. Man liest: „Im Nichtwissen über das Andere offenbart es [das Andere; M.W.] seine eigentümliche Andersheit. Das Gewahrwerden der eigentümlichen Andersheit manifestiert sich als Staunen. Es ist ein Staunen einerseits über das Andere, andererseits über das Denken-wie-üblich und seine Begrenztheit. Das Staunen initiiert den Ausbruch aus dem Denken-wie-üblich und setzt damit ein Staunen über die Begriffe des Eigenen und Anderen frei.“ (Heimböckel/Weinberg 2014: 132) Weiter haben wir geschrieben: „Ein solches Staunen

7 Dass es keine Zeugnisse zu einem Erstaunen über das außergewöhnliche Verhältnis des Kapitäns und des ‚Mohrjungen‘ gibt, lässt darauf schließen, dass Aufführungen die zuletzt genannten Aspekte zu einer Verharmlosung eben dieses Verhältnisses genutzt haben. In der in der ersten Fußnote genannten Kritik der Aufführung am Theater an der Parkaue bemängelt Barbara Behrendt, dass die „Gender Jokes“ („Die [jungen] Männer spielen Frauenrollen – und umgekehrt“; „[n]ur die beiden Väter [. . .] sind mit Männern besetzt.“), die der Regisseur Kay Wuschek dem Drama „aufpfropf[e]“, nicht wirklich aufgingen. Sie resümiert: „In ihren vertauschten Rollen bilden sie letztlich doch wieder nur dieselben heterosexuellen Paare – von Verunsicherung spricht allein der Single-Mann (bzw. die Single-Frau) Harry, der verlorene Sohn, wenn er mit den Worten abgeht: ‚Ich muss erst einig mit mir werden, eh’ ichs mit andern werden kann.‘ Anzumerken ist ihm dieser Selbstzweifel auf der Bühne allerdings nicht.“ (Behrendt 2018) Der einzige Europäer, der in einer stabilen Beziehung lebt, wird hier also als Single gekennzeichnet. Auch diese Aufführung scheint mithin das homosexuell-sadomasochistische Verhältnis von Kapitän und ‚Mohrjungen‘ verharmlost zu haben, Effekt möglicherweise der vertauschten Geschlechter. (Vom ‚Mohrjungen‘ wird nicht einmal erwähnt, ob er auch von einem Mädchen gespielt wurde; im Netz ist allerdings ein Probenfoto zu finden, dass zeigt, dass ein weißes [!] Mädchen den Mohren gespielt hat.) So hat sich auch eine Inszenierung von Klingers *Sturm und Drang*, die sich vor allem auf den Aspekt des *gender trouble* konzentriert, die Infragestellung der Geschlechterrollen durch das Verhältnis Kapitän/Mohr offenbar entgehen lassen.

beschreibt keinen Mangel, sondern einen Gewinn. Und der Gewinn liegt im Bewusstwerden eines Nichtwissens, das das angeeignete bzw. gelernte Wissen überrascht.“ (Ebd.: 134)

Damit scheine ich mich weit von Überlegungen zum Verhältnis von Interkulturalität und literarischer Gattung entfernt zu haben, denn unsere Aussagen beziehen sich ja auf interkulturelle Konstellationen in der Wirklichkeit. Tatsächlich sehe ich hier aber einen entscheidenden Bezug zu den literarischen Gattungen, der sich zumindest in Ansätzen auch dem Zitat aus Erpenbecks *Gehen, ging, gegangen* ablesen lässt. Denn im Kommentar des erzählenden Berichts wird solches Staunen explizit. Und noch einmal: Daraus würde im Drama – nichts, wie sich an der beschriebenen Szene in Klingers *Sturm und Drang* zeigen lässt. Vorgeführt wird ein für die Zeit erstaunliches homosexuelles und sadomasochistisches Verhältnis eines älteren weißen Mannes zu einem jungen Farbigen. Dabei wird das Staunenswerte aber eben nicht eingeordnet oder kommentiert. Gerade dies mag dazu geführt haben, dass diese Szene weder die zeitgenössischen ZuschauerInnen noch die späteren InterpretInnen in Erstaunen versetzt hat. Transponiert man die Szene aber in die Epik, hätte sie notwendigerweise kommentiert werden müssen, wie explizit oder implizit auch immer. Von einem der beiden würde eine Einschätzung übermittelt werden oder der Erzähler hätte seinerseits das Erstaunliche und Außergewöhnliche hervorgehoben oder eben ausdrücklich auf der Harmlosigkeit der Beziehung bestanden. Solcher Kommentar hätte dazu geführt, dass sich LeserInnen und InterpretInnen irgendwie zu dieser Liebe hätten verhalten müssen; ein Ignorieren wäre verunmöglicht worden.

Constanze Baum hat in ihrem Beitrag über Klingers Drama für das von Matthias Luserke-Jacquis herausgegebene *Handbuch Sturm und Drang* geschrieben: „Die homophil devote Beziehung zwischen Mohr und Kapitän muss in ihrer sexuellen Konnotation und den Anklängen sadomasochistischer Bindung burlesk verstanden werden.“ (Baum 2017: 596), was Stefan Hermes zustimmend[8] zitiert. Bei genauerem Zusehen ist diese Beschreibung jedoch höchst widersprüchlich: Die Beziehung kann ja nicht zugleich homophil-devot und homosexuell-sadomasochistisch sein. Wird in der zweiten Diagnose der nun einmal gegebene Tatbestand immerhin benannt, wird er in dessen Beschreibung als „burlesk“ (das *Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache* erläutert: „derb komisch, possenhaft“, „von frz. burlesque ‚possierlich, kurzweilig, scherzhaft‘“; o.A. o.J.) gleich wieder verharmlost. Nimmt die Einschätzung als „burlesk“ der Szene nicht gerade jedes Potential zum Staunen? Das passt zwar zum historischen Befund eines mangelnden Erstaunens, bleibt aber höchst unbefriedigend. Die Bedingung der Möglichkeit des Ausbleibens

8 „[T]rifft zweifellos zu“ (Hermes 2021: 559).

jeglichen Erstaunens liegt offensichtlich in der Gattung des Dramas selbst, die das Staunen über das Befremdliche nicht durch einen Kommentar erzwingt.

Constanze Baum hat im Übrigen darauf hingewiesen, dass das Drama nur ein angekündigtes, nicht wirklich gestaltetes Happy End zeigt: Allen Paaren wird eine gute, gemeinsame Zukunft lediglich in Aussicht gestellt: „Die Überwindung des jahrelangen Hasses und das offene Reden über Gefühle sind Momente, die sich im dramatischen Off [nach dem Ende der Handlung; M.W.] abspielen und lediglich als kommunikativer Versuch bewertet werden können, die bestehenden Probleme zu lösen. Sie sind aber nicht mehr Teil des dramatischen Spiels, die Konfliktlösung des Stücks ist damit ausgelagert." (Baum 217: 598)

Das gilt allerdings eben und gerade nicht für das Paar Kapitän und ‚Mohrjunge'. Die angedeutete allgemeine Versöhnung kommentiert der Kapitän so: „Es ist schändlich, sich vertragen wie Weibsleute am Ende." (Klinger 2020: 86) Danach will er nur noch auf sein Schiff, ruft: „Komm Knabe!" und „Mohr! Mohr!" Dieser antwortet: „Hier lieber Lord! / KAPITAIN. Komm mit, und mach mir Spaß! *(ab.)* / MOHR. Ja weinen für [vor; M.W.] Freude, wenn dir das Spaß macht. *(ab.)*" (Ebd.: 87)[9] Das einzig durchgängig stabile Paar, das am Ende zum ihm gewohnten „Spaß" zurückkehrt, ist das sadomasochistische Männerpaar dieses Dramas, während die anderen Männer zu ‚Weibsleuten' abgewertet werden.

In ihrer gemeinsamen *Einführung* zum Heft der *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik*, das Herbert Uerlings zu seiner Emeritierung gewidmet ist, haben Iulia-Karin Patrut und Dieter Heimböckel darauf verwiesen, dass in interkulturellen Begegnungen „an die gesellschaftliche Praxis gerichtete Normalitätserwartungen irritiert, Erkenntnisrahmen herausgefordert, axiologische oder moralische Fragen neu gestellt – kurz, [. . .] Gewissheiten aller Art zu neu kombinierbaren Partikeln zersetzt" (Heimböckel/Patrut 2021: 11) würden. Die Erfahrung, „wie Weltbezüge in einer fremden Sprache aufgerufen werden", zwinge dazu, „die Realitätskonstruktionen in der eigenen Sprache zu reflektieren – und das heißt einzusehen, dass auch etwas ganz anderes möglich wäre. Die Erfahrung des Staunens [. . .] ist für die interkulturelle Erfahrung elementar." (Ebd.)

Als Antwort auf die Frage: „Was kann interkulturelle Literatur?", heißt es: „Es liegt auf der Hand, dass sich die beschriebenen Möglichkeiten, wenn es sich um interkulturelle Szenarien in literarischen Texten handelt, potenzieren. Dies gilt in erster Linie für interkulturelle Begegnungen in literarischen Texten, deren Ästhetik und Poetik die kulturelle Alteritätserfahrung um weitere Fremdheitsdimensionen steigern." (Ebd.: 12) Für dieses Potential kann

9 Constanze Baum charakterisiert diese Szene als „Sinnbild weiterer Identitätssuche, die von sexuell konnotierter spielerischer Ablenkung begleitet wird" (Baum 2017: 598).

die Darstellung des Verhältnisses von Kapitän und ‚Mohrjungen' in Klingers *Sturm und Drang* als Paradebeispiel fungieren. Dabei ist es ja nicht nur so, dass ihr interkulturelles Verhältnis alle anderen Paarbeziehungen konterkariert, auch die Darstellung des Fremden, also des ‚Mohrjungen', bricht mit den üblichen Stereotypen, wie Stefan Hermes herausgearbeitet hat. Er diagnostiziert zwar einerseits, dass sich „vorläufig der Eindruck [ergebe], Klingers ‚Mohr' verkörpere etliche Stereotype, die den Diskurs um die ‚schwarze Rasse' jahrhundertelang dominierten" (Hermes 2021: 561); anderseits aber gelte, dass der ‚Mohr' „die Befehle seines Herrn einst souverän missachtete und dabei eine Weitsicht bewies, welche diejenige aller ‚weißen' Figuren erheblich übersteigt. [. . .] Ohne seine Überzeugung vom unveräußerlichen Wert eines jeden Menschenlebens und ohne seine rationalen Erwägungen – also ohne Klingers partiellen Bruch mit der ‚Ökonomie des Stereotyps' – wäre die Beilegung der unter den ‚Weißen' herrschenden Feindschaft niemals möglich gewesen." (Ebd.: 564)[10] Es sei also verfehlt, „in Klingers ‚Schwarzem' die Figuration eines ‚Primitiven' erkennen zu wollen" (Ebd.: 564 f.). Von den anderen Personen wird er zum Ende des Dramas hin sogar „[g]öttlicher" (Klinger 2020: 81) und „schwarzer, guter Junge" (Ebd.: 82) genannt.[11] Anders gesagt: In eklatanter Weise erfüllt die Figur des ‚Mohrjungen' und seines homosexuell-sadomasochistischen Verhältnisses zu ‚seinem' Kapitän die von Heimböckel und Patrut konstatierte Irritation von „an die gesellschaftliche Praxis gerichteten Normalitätserwartungen", mit ihr werden „Gewissheiten aller Art zu neu kombinierbaren Partikeln zersetzt". Allein: Die Irritation fand offenbar nicht statt; das Staunen blieb aus. Ich bleibe dabei, dass dies auch mit der Grundstruktur der Dramatik als kommentarloser Figurenrede zusammenhängt.

Auf die Frage: „Was kann interkulturelle Literaturwissenschaft?", haben Heimböckel und Patrut mit dem Verweis auf eine „Literaturgeschichte unter interkulturellen Gesichtspunkten" (Heimböckel/Patrut 2021: 15) geantwortet. Stefan Hermes hat geschrieben, dass „sich aufseiten der interkulturellen und postkolonialen Literaturwissenschaft lediglich ein geringes Interesse an genuin literatur*historischen* Fragen erkennen" lasse und daran anschließend „für eine Zusammenführung beider Forschungsfelder" plädiert, aus der sich die Möglichkeit ergebe, „dass ‚nur scheinbar [. . .] erschöpfend behandelte Texte neu gelesen und bisher übersehene Aspekte derselben hervorgehoben

10 Hermes fügt hinzu, dass es einen „weitere[n] gewichtige[n] Grund" für die Verfehltheit dieser Zuschreibung gebe: „Über weite Strecken sind es in *Sturm und Drang* gerade die ‚Weißen', die sich, sofern man überhaupt mit derlei Begriffen operieren will, ‚unzivilisiert' oder eben ‚primitiv' gebärden." (Hermes 2021: 564 f.; Hervorh. i.O.)

11 Schon in der in diesem Aufsatz im Mittelpunkt stehenden Szene nennt der „Kapitain" den „Mohr[en]" einen „[s]anfte[n] Junge[n]" (Klinger 2020: 44).

werden‘ [Kaufmann 2013: 30; M.W.]. Aber nicht allein geläufige Interpretationen einzelner Werke oder Werkgruppen, sondern auch ganze Epochenkonstruktionen wären im Zuge einer solchen Fusionierung zu modifizieren bzw. substantiell zu ergänzen.“ (Hermes 2021: 569; Hervorh. i.O.) Für diese Neuorientierung schiene mir eine Auseinandersetzung mit der Dramatik quer durch die Zeiten ein lohnender Beginn zu sein, denn es steht zu vermuten, dass es noch reichlich mehr staunenswerte, interkulturelle Konstellationen in der Geschichte des Dramas gibt, die, weil auf ihr Potential nicht kommentierend hingewiesen wurde, unbeachtet blieben.

## *Literatur*

Aristoteles (1982): Poetik. Übers. u. hg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart.

Baum, Constanze (2017): [Art.] „Sturm und Drang. Ein Schauspiel“. In: Matthias Luserke-Jaqui (Hg.): Handbuch Sturm und Drang. Berlin/Boston, S. 590–600.

Behrendt, Barbara (2018): Gender-Jokes. Friedrich Maximilian Klinger: Sturm und Drang. In: die-deutsche-buehne.de, 25.5.2018; online unter: https://www.die-deutsche-buehne.de/kritiken/gender-jokes [Stand: 15.5.2022].

Erpenbeck, Jenny (2015): Gehen, ging, gegangen. Roman. München.

Fechner, Jörg Ulrich (2020): Nachwort. In: Friedrich Maximilian Klinger: *Sturm und Drang. Ein Schauspiel*. Stuttgart, S. 169–191.

Heimböckel, Dieter (2018): CfP: IVG-Sektion 10: Interkulturalität und Gattung. Re-Visionen einer vernachlässigten Beziehung in der Literaturwissenschaft. Palermo (30.11.2018). In: H-Net: Humanities & Social Sciences Online, 21.3.2018; online unter: https://networks.h-net.org/node/79435/discussions/1561576/cfp-ivg-sektion-10-interkulturalität-und-gattung-re-visionen [Stand: 15.5.2022].

Ders./Patrut, Iulia-Karin (2021): Poetiken der Interkulturalität. Einführung in das Thema. In: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 12, H. 1, S. 9–21.

Ders./Weinberg, Manfred (2014): Interkulturalität als Projekt. In: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 5, H. 2, S. 119–144.

Hermes, Stefan (2021): Figuren der Anderen. Völkerkundliche Anthropologie und Drama im Sturm und Drang. Bielefeld.

Kaiser, Gerhard (1973): Friedrich Maximilian Klingers Schauspiel „Sturm und Drang“. Zur Typologie des Sturm-und-Drang-Dramas. In: Vincent J. Günther/Helmut Koopmann/Peter Pütz (Hg.): Untersuchungen zur Literatur als Geschichte. Festschrift für Benno von Wiese. Berlin, S. 15–35.

Kaufmann, Sebastian (2013): Der „Wilde“ und die Kunst. Ethno-Anthropologie und Ästhetik in Goethes Aufsatz „Von deutscher Baukunst“ (1772) und Schillers philosophischen Schriften der 1790er Jahre. In: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 4, H. 1, S. 29–57.

Klinger, Friedrich Maximilian (2020): Sturm und Drang. Ein Schauspiel. Stuttgart.

Kurz, Werner (1913): F.M. Klingers „Sturm und Drang“. Halle a.d.S.

O.A. (o.J.): [Art.] „burlesk“. In: Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften (Hg.): DWDS – Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache; online unter https://www.dwds.de/wb/burlesk [Stand: 15.5.2022].

Pfister, Manfred (2001): Das Drama. Theorie und Analyse, 11. Aufl. München.

Polledri, Elena (2020): Grillparzers *Medea* durch Arendts *We Refugees* neu gelesen. Eine literarische Chiffre des Flüchtlingsschicksals. In: Renata Cornejo/Gesine Lenore Schiewer/Manfred Weinberg (Hg.): Konzepte der Interkulturalität in der Germanistik weltweit. Bielefeld, S. 251–270.

Wuthenow, Ralph-Rainer (1978): Rousseau im „Sturm und Drang“. In: Walter Hinck (Hg.): Sturm und Drang. Ein literaturwissenschaftliches Studienbuch. Kronberg/Ts., S. 14–54.

# Übersetzung – Nachdichtung – Aneignung: der Weg zum deutschsprachigen Ghasel von Hammer-Purgstall über Goethe zu Rückert und Platen

Stefan Nienhaus (Salerno)

**Abstract:** Auf der Grundlage von Hammer-Purgstalls unkünstlerischen ‚Verdeutschungen' schafft Goethe den *West-östlichen Divan*, einen Zyklus von zwölf Büchern, der als perfekte Aneignung des Exotischen, als deutsch-orientalische Poesie mit metaphorischem Kolorit und exotischen Kulissen bewundert wurde, deren interkulturelle Andersartigkeit vom Autor durch fremdsprachige Lexeme markiert und durch den Prosazusatz *zum besseren Verständnis* erläutert wird, aber weniger durch Experimente mit fremden Formen der Strophe.

Eine wirkliche Einführung in die persisch-arabische Lyrikgattung des Ghazals bieten nur die Gedichte des Orientalisten Friedrich Rückert, der sich direkt auf die originalsprachlichen Texte (Rumis) bezieht und deren Rhythmus und Reimschema übernimmt. Damit aber schafft Rückert das Modell des deutschsprachigen Ghasels, hier noch als expliziter Akt der interkulturellen Vermittlung, in dem die Lyrik in der Anwendung der Form des Ghasels das Bewusstsein des orientalischen Elements lebendig zu halten vermag. Doch schon in August von Platens umfangreicher poetischer Produktion in Form des Ghasels wird sich diese Funktion in Richtung eines Exotismus abschwächen, der – wie im Falle des Sonetts – kaum noch wahrnehmbar ist. Dies ist jedoch ganz im Sinne des ‚Entdeckers' Rückert: „Nun habe ich wirklich ein gut Theil Ghasel elaboriert, zum Theile ganz ohne Unterlage vom Hafisischen, nur wo möglich in seinem Ton, und wenigstens soll sich das deutsche Ghasel künftig so gut ausnehmen und so gut seinen Platz behaupten als das deutsche Sonett." (Rückert 1977: 148)

**Keywords:** deutsche Literatur, Literatur der Goethezeit, Orientrezeption, Ghasel, Friedrich Rückert (1788-1866), August von Platen (1796-1835)

> „Wären uns nur die Schätze des Orients so zugänglich wie die des Altertums!"
> Friedrich Schlegel

„Der Uebersetzung Kunst, die höchste, dahin geht, / Zu übersetzen recht, was man nicht recht versteht." (Rückert 1841: 41) lautet einer der meistzitierten und wohl auch am häufigsten missverstandenen Sprüche aus Rückerts *Weisheit der Brahmanen*. Zunächst einmal fordert er tatsächlich simpel dazu auf, sich zu trauen, auch wenn man von vornherein weiß, dass man sich dem Original nur annähern, es niemals aber wird erreichen können. Man will etwas lernen vom Fremden, auch wenn das Lernen nur aus Bruchstücken bestehen

mag.[1] Was dahinter steht, ist schon bei Rückert das Bewusstsein, keine Übersetzung der Wörter, sondern eine kulturelle Übertragung leisten zu sollen. Das Fremde im Eigenen wird und soll bemerkbar bleiben, aber es soll auch einem Verständnis näher geführt werden. Selbstverständlich muss hier nun das Stichwort von der ‚Weltliteratur' und die Rolle, die die Übersetzung in ihr spielt, wenigstens erwähnt werden, doch soll in diesem Kontext nicht weiter darauf eingegangen werden.

Pionier der Vermittlung orientalischer Dichtung war bekanntlich der Wiener Diplomat und Orientalist Joseph von Hammer (später: Hammer-Purgstall), der mit den *Fundgruben des Orients* ein (mehrsprachiges) wissenschaftliches Publikationsorgan geschaffen und mit seiner vollständigen Übertragung des Hafis'schen *Diwans* sowie nicht zuletzt mit der *Geschichte der schönen Redekünste Persiens mit einer Blüthenlese aus zweyhundert persischen Dichtern* eine erste umfassende Präsentation der bisher in Deutschland kaum bekannten Orientdichtung vorgelegt hatte. Seine Ambitionen dabei waren hoch: „Er wollte" (so heißt es in der Einleitung zum Hafis-Band) „weniger den persischen Dichter in den deutschen Leser übersetzen, als den deutschen Leser in den persischen Dichter" (Hammer 1812, Bd. 2: VII), oder, mit einem anderen Wort aus den *Fundgruben*: „den Araber, Perser und Türken in europäischer Tracht" (ebd.: II) zeigen.[2]

Hammer liefert in seinem *Diwan* auch die erste Definition der unbekannten Gedichtform, die er als „persische anakreontische Ode" in den Verständnisrahmen der im vorherigen 18. Jahrhundert so populären Lyrik setzt, um dann ihr Schema zu präsentieren: Sie „darf nicht aus weniger als zehn, und mehr als sechs und zwanzig Versen bestehen; [. . .] die zwey Verse des ersten Beits oder Distichons, welches Schachbeit oder das Königsdistichon heißt, [haben] denselben Reim. In den folgenden reimen nur immer die zweiten Verse auf den Reim des ersten Distichons. Im Schlußverse nennt sich der Dichter immer mit seinem Beynamen." (Hammer 1812, Bd. 2: II)

Angeregt durch diese Vermittlungsanstrengungen Hammers findet auch der alte Goethe entsprechend seiner stets jugendlichen Neugier den Mut, sich der orientalischen Dichtung zu nähern. In seinem *West-östlichen Divan* erlebt man eine vollkommene Aneignung des Fremden und bewundert eine

1 In diesem Sinne die Fortsetzung der zitierten Zeilen: „Mit allem Lernen ist es ebenso bestellt; / Denn was man ganz versteht, ist wenig auf der Welt. / Drum lerne zeitig nur zu lernen, wo du gehst, / Auch manches, was du halb und auch nicht halb verstehst." (Ebd.)

2 Die Hammer'sche Übersetzung ist als „hybrid" bezeichnet worden: „Die Transkriptionsmethode der hammerschen Übersetzungen folgt nämlich der türkischen Aussprache, wie z.B. in Wörtern wie gül. bülbül statt gol, bolbol (Rose, Nachtigall), oder die Basis der Übersetzungen war hybrid, wie z.B. in dem bereits oben erwähnten philologischen Kommentar des Bosniers Sudi, der nicht nur die persische Grundlage, sondern auch auf Türkisch verfasste Übersetzungen und Erläuterungen enthält." (Ingenito/Miglio 2013: 10)

weitgehend von metaphorischer Buntheit und exotischem Ambiente bestimmte deutsche Lyrik, deren orientalisierende Stofffülle selten durch die Faktur der Gedichte oder isolierte exotische Lexeme und Namen, im Wesentlichen aber durch den als eigenständiges internes Gegenstück zum Gedichtzyklus fungierenden Prosaanhang *Besserem Verständniss* in ihrer interkulturellen Alterität markiert wird. Im Gedicht *Nachbildung* (Goethe 2010, Bd. 1: 32) hat Goethe von vornherein und polemisch die Zumutung von sich gewiesen, in seiner dialogischen Annäherung an die persische Dichtung sich nun etwa auch deren dominanter Ghasel-Form bedienen zu sollen. Das Exotische des Ausdrucks im Deutschen nachzuformen, riskiere rasch, diesen als „Hohle Masken" (Goethe 2010, Bd. 1: 32) den Versen überzustülpen, d.h. sie zu rein artistischer Spielerei zu verkrüppeln. Auch wenn dieses Bedenken eine selbstverständlich berechtigte Skepsis gegenüber hohlem Klingklang zur Sprache bringt, so erstaunt es doch gerade im Falle Goethes, der ja immerhin die Vereinigung zwischen Moderne (Faust) und Antike (Helena) in der harmonischen Einheit beider lyrischen Sprechens gipfeln lässt. Allerdings, obgleich Faust sich der antiken jambischen Trimeter Helenas zu bedienen weiß, ist es auch da ja schließlich Helena, die von Faust im Reim unterwiesen wird und – als somit gleichsam in der ‚Moderne' angekommene – auch die physische Vereinigung („Hand"; Goethe 2005, Bd. 1: 365) möglich macht. Doch während ihm in Bezug auf die griechische Antike die lebendige Durchdringung als zu bewältigende Lebensaufgabe erschien, sah er sich im Fall des Orients als ein „Reisender", der „den Seinigen" etwas aus der Ferne „zurückbringt", und machte sich „Verständlichkeit zur ersten Plicht [. . .], daher er sich dann auch der schlichtesten Sprache, in dem leichtesten, faßlichsten Sylbenmaße seiner Mundart befleißigt und nur von weitem auf dasjenige hindeutet, wo der Orientale durch Künstlichkeit und Künsteley zu gefallen strebt" (Goethe 2010, Bd. 1: 139).

Dass Goethe kein einziges reines Ghasel in den *Divan* aufnimmt, mag nun aber auch an seiner nur indirekten Rezeption der Hafis'schen Dichtung liegen, die ihm eben durch die Übersetzungen Hammers vermittelt wurden, „denn Goethe konnte kein Persisch und bedurfte daher eines Dolmetschers" (Birus 2007: 126). Hammer, der ja nun generell nicht etwa als Lyriker, sondern als wissenschaftlich interessierter Orientalist sich den Werken des persischen Dichters gewidmet hat, versuchte in etwa der Hälfte seiner Übersetzungen des Hafis'schen *Diwan* die Form des Ghasels beizubehalten. Allerdings gelingt ihm dies nur mit einer nicht unwesentlichen Einschränkung: Anstelle des Endreims als bloße ‚Übereinstimmung des Auslauts unter Einschluss der Vokale' (Band/Hand) werden von Hammer fast durchweg ‚identische Reime' (Freundinn/Freundinn), allenfalls ‚rührende Reime' (gefallen/vorgefallen/hereingefallen) verwendet (vgl. ebd.: 130). Hammer war sich der Konsequenz bewusst, dass damit gerade das dem persischen Dichter zentrale Element des

Reimes, insbesondere des im Ghasel alternierend sich wiederholenden Reimes des ersten Langzeilverses, „gänzlich verloren“ (Hammer 1812, Bd. 2: VI) gehe. Durch Hammers ausschließliche Reduktion des Ghasel-Reims auf wörtliche Wiederholung musste dieser deutlich redundanter und banaler erscheinen, als er im Original wirklich ist, und konnte somit für jemanden, der wie Goethe nicht auf die variantenreichere persische Urform zurückgreifen konnte, nicht besonders anziehend erscheinen.[3] Auch wenn er angesichts der ihn beeindruckenden Kunst des Hafis eigentlich keinen Zweifel daran hatte, dass diesem – wie dann auch sein von Eckermann überliefertes, günstiges Urteil über Platen lautete – die Auffüllung des „stets wiederkehrende[n] gleiche[n] Reim[s]“ durch „eine große Fülle an Gehalt“ (Eckermann 2019: 77 f.) sehr wohl gelungen sein mochte.

Rückerts erste Versuche einer Aneignung der arabisch-persischen Dichtung beginnen wie diejenigen Goethes zunächst gleichfalls nicht auf der Basis direkter Lektüre der Originale, sondern von deren Übersetzung durch Hammer. Er wollte in Goethes Fußstapfen treten, indem er von Hammers Rohübersetzung etwas Eigenes zu schaffen dachte, er verstand, wie er es in einem Brief an Cotta ausdrückte, seine Fassung der Ghaselen Rumis als „ein Gegenstück zu Goethes Divan“:

„[B]ei diesem ist der Geist die Hauptsache, bei meinem die Form, so daß wer Goethes Geist und meine Form zusammen nimmt, und zu beiden die leibliche Masse, wie sie in Hammers Hafis u desselben Blumenlese liegt, sich ohne Persisch zu kennen, einen ungefähren Begriff von persischer Poesie wird machen können“.[4]

Die bei aller Anerkennung der vermittelnden Pionierleistung herablassende Geringschätzung der Hammer’schen Übersetzungen als ungeformte „leibliche Masse“ ist deutlich. Obwohl Rückert sich noch eng an die Übertragungen Hammers hielt und mitunter sogar nur eine wohlklingendere Umstellung der Wörter vornahm, meint Annemarie Schimmel (1963: 53), dass er, bei Unkenntnis des Urtextes, dennoch schon hier „den Geist Rumis erfaßt“ habe. Bleibt festzuhalten, dass Rückerts euphorische Ankündigung seiner Eroberung der fremden Gedichtform in diese erste Phase einer noch indirekten Beschäftigung mit der persischen Lyrik fällt, dass also, während Goethe sich durch die grobe und tendenziell unkünstlerische Übersetzung Hammers in seiner freien Aneignung des Fremden in europäischer Versform bestärkt sehen konnte, Rückert sich durch diese gerade zu einer konsequenteren Einführung des Ghasels ins Deutsche herausgefordert fühlte. „Rückert hat [. . .] Hammer-Purgstall nicht nur verdienstvollerweise poetisch verbessert und ‚ergänzt‘, sondern gleichzeitig auch die ursprüngliche Gedichtform, nämlich

3 Klaus-Detlef Wannig weist zurecht darauf hin, dass das dominante Grundprinzip der Wiederholung „nicht von vorneherein die günstigsten Bedingungen“ (Wannig 2006: 235) für die Einführung des Ghasels in die moderne deutsche Dichtung dargestellt habe.

4 Friedrich Rückert in einem Brief an Cotta vom 16. Juli 1819 (Rückert 1977: 244).

das Ghasel [. . .], wiederhergestellt – und somit in die deutsche Literatur eingeführt.“ (Kreutner 2016: 85)[5] Dies tut er auch in dem wahren ‚Konkurrenzstück‘ zu Goethes *Divan*, den *Oestlichen Rosen* von 1822, in denen er einerseits in einer Goethes Behandlung in ihrer Freiheit nahekommenden Weise das Orientalische in leichte, oft volksliedhafte Verse gießt, andererseits jedoch in der „zweiten Lese“, dem weitaus umfangreichsten Kapitel des Buchs, sich durchweg an die Form des Ghasels hält (es dürfte kein Zufall sein, dass sich Goethe bei seiner recht lapidaren Rezension der *Rosen* auf die Empfehlung der stärker liedhaften Texte beschränkt und die große und bestimmende Zahl der Ghaselen ignoriert). Rückert wird damit zum Vorreiter dieser neuen Form, an der „Mancher“ „sich nun mit Glück versuchen“ (Rückert 1869: 200) werde.

„Mancher“ heißt natürlich in erster Linie August von Platen, wobei hier die Diskussion über den Primat der Anverwandlung des Ghasels nicht von Interesse ist.[6] Platen legt mit seinen zwei ersten Ghasel-Bänden gleichfalls Nachdichtungen persischer Dichtung, vor allem aus dem *Diwan* des Hafis, vor, stellt sich also dem Bemühen Rückerts an die Seite, „Gegenstück[e]“ zu

5 Annemarie Schimmel, auf deren Urteil sich Kreutner hier beruft, führt ein treffendes Beispiel für die Nähe von Rückerts Versen zum Hammer’schen Text und seine produktive Transformation desselben an: „Als Beispiel diene das siebente Dschelaluddin-Ghasel. Die Vorlage bei Hammer lautet:
Ich bin der Falk der Geisterwelt
Dem höchsten Himmelsthron entflohn,
der aus Begierde nach der Jagd
gefallen ist in irdische Form.
Vom Berge Kaf bin ich Simurg,
den Netz des Seins gefangen hält,
vom Paradies bin ich der Pfau,
der seinem Nest entflohen ist.
Rückert sagt poetischer, doch in getreuem Anschluß an Hammer:
Ich bin der Falk der Geisterwelt,
Entflohn aus offnem Himmelszelt,
Der aus Begierde nach der Jagd
Gefallen in die Formenwelt.
Ich bin Simurg vom Berge Kaf,
Den Netz des Seins gefangen hält,
Ich bin vom Paradies der Pfau,
Dem man sein Nest dort vorenthält.
Und dann fährt er selbständig, doch völlig im Geiste Dschelaluddins, fort:
Aufblick ich, ob es noch dem Schach
Mich heimzurufen nicht gefällt,
Aufschau ich, ob mein Thron nicht bald
Auf dem Gebirg wird hergestellt,
Auffrag ich, wann ich auf dem Ast
Soll werden meinem Nest gesellt.“(Schimmel 1975: 211 f.)

6 Es geht darum, dass Rückert etwa ein halbes Jahr (!) vor Platen die ersten Ghaselen im Taschenbuch veröffentlicht hat, was Platen diesem dann wenig später – in der Einleitung

Goethes *Divan* zu dichten, in denen gezeigt werden sollte, dass auch die orientalische „Form" im Deutschen nicht bloß als exotische Formspielerei erscheinen müsse. Bekanntermaßen stellt auch Platen wie Rückert seine Bewunderung der Goethe'schen Dichtung in einer Widmung explizit heraus: Beide erkennen die Vorreiterrolle im neu eröffneten interkulturellen Dialog vorbehaltlos an, beide sind aber zugleich davon überzeugt, dass sie einer Ergänzung im Sinne einer mutigeren Aneignung der Form des Ghasels bedürfe.

Genau diese kritische *Divan*-Nachfolge wurde ihnen aber später von Heine vorgeworfen.

Rückerts enthusiastische Widmungsverse „Zu Goethe's west-östlichem Diwan": „Abendröthen / Dienten Goethen / Freudig als dem Stern des Abendlandes; / Nun erhöhten / Morgenröthen / Herrlich ihn zum Herrn des Morgenlandes" (Rückert 1822: 2) finden ihr Echo im hymnischen Prosalobpreis Heines (1971: 402 f.): „[D]en berauschendsten Lebensgenuß hat hier Goethe in Verse gebracht, und diese sind so leicht, so hingehaucht, so ätherisch, daß man sich wundert wie dergleichen in deutscher Sprache möglich war."

Bezüglich der ja von Rückert und Platen explizit gemachten Modellfunktion heißt es in der *Romantischen Schule* nur noch ironisch lapidar: „Es war die letzte Phase Goethes und sein Beispiel war von großem Einfluß auf die Literatur. Unsere Lyriker besangen jetzt den Orient." (Ebd.: 403)

Ein paar Jahre zuvor, in den Versen Immermanns im zweiten Teil der *Reisebilder*, klang der Vorwurf leeren Epigonentums deutlich aggressiver: „Alter Dichter, Du gemahnst mich, als wie Hamelns Rattenfänger; / Pfeifst nach Morgen, und es folgen all die kleinen, lieben Sänger. / [. . .] Von den Früchten, die sie aus dem Gartenhain von Schiras stehlen, / Essen sie zu viel, die Armen, und vomieren dann Ghaselen." (Heine 1969: 242)

Die für beide Beteiligten peinliche, von diesen Sottisen ausgelöste Polemik zwischen Heine und Platen soll uns hier nicht interessieren. Heines Schwarzweißbild: von der gesunden Aneignung des Orients als Erfrischungskur für den vom nordischen „Spiritualismus" (Heine 1971: 403) erschöpften Dichter hier, und „lauter müßigen Künsteleien" der Goethe-Epigonen, „der Goetheschen Kunstschule" (Heine 1972: 250) dort, kennzeichnet aber die Problematik, wie viel Vermittlung in der Aneignung des Fremden noch geleistet werden kann, ohne dass man sich in exotischen Tändeleien verliert. Der Verdacht einer kurzzeitigen und oberflächlichen Orientalismusmode oder im Gegenteil die Warnung vor einer Selbstaufgabe des Eigenen gegenüber dem Fremden bestimmen den Diskurs, seitdem es zu intensiveren interkulturellen

zu den *Nachbildungen aus dem Diwan des Hafis* von 1822 – bestätigte, worin ausdrücklich (und wohl aufgrund von dessen Insistenz) auf „Rückert, dem wir die ersten Ghaselen verdanken", hingewiesen wird. Vgl. zum Verhältnis von Rückert und Platen gerade erschienen: Och 2021.

Kontakten kommt. Friedrich Hebbel bringt in unserem Zusammenhang das Letztere der Bedenken polemisch auf den Punkt:

> Keine edlere Flamme, die Völker in Eins zu verschmelzen,
> Als die poetische, nur gehen wir Deutsche zu weit,
> Wenn wir den Persern die Tropen für unsre Gedanken entlehnen,
> Denn es wird nur verlangt, daß wir die Perser versteh'n.
> Oder wäre die Zeit der letzten Versöhnung gekommen,
> Wenn man Persisch bei uns dichtet, in Persien deutsch?
> Wenn wir die Stimme des Frühlings am Lech als Bulbul begrüßen,
> Während ein neuer Hafis dort von der Nachtigall singt? (Hebbel 1904: 347 f.)[7]

Heine/Immermann unterschlagen, Hebbel übersieht freilich, dass sowohl Rückert als auch Platen nach ihrer wichtigen Unternehmung der Aneignung des Fremden qua Übersetzung oder Nachdichtung bewusst den weiteren Schritt unternehmen, den interkulturellen Austausch hinsichtlich einer Nutzung der neuen Gedichtform in Werken, die sich von der Orientierung an den Herkunftstexten und deren ‚Tropen' gänzlich zu befreien suchen, auf eine eigenständigere und originellere Stufe zu heben. Schon in den *Neuen Ghaselen*, also dem dritten Band mit Ghaselendichtungen und nach gerade einmal zwei Jahren mit Veröffentlichungen von Nachdichtungen aus dem Persischen, verkündigt Platen selbstbewusst: „Der Orient ist abgethan, / Nun seht die Form als unser an." (Platen 1982: 283)

Das klingt nach kolonialistischer Besitznahme und benennt aber genau den notwendigen interkulturellen Aneignungsprozess, der die stoffliche Bindung an den kulturellen Ursprung in Richtung auf eine Gestaltung von eigenkulturellen Themen verschieben muss. Dies war im 18. Jahrhundert etwa im Fall des Hexameters geschehen, der ja nicht nur in der Voss'schen Homer-Übersetzung, sondern vor allem durch Klopstocks *Messias* mit christlichem Stoff ins Deutsche eingeführt wurde. Es ging nicht mehr um die „Einbürgerung" des von Hammer bereits „deutsch-umkleideten"[8] Orientalen, es drehte sich nun tatsächlich um seine zumindest partielle Umwandlung in einen Europäer. Dass die Beschäftigung mit dem Ghasel letztlich diese Richtung nehmen musste, war schon aus dem berühmten Schreiben Rückerts an Hammer vom 12. Dezember 1819 zu vermuten: „Nun habe ich wirklich ein gut Theil Ghasel elaboriert, zum Theile ganz ohne Unterlage vom Hafisischen, nur wo

7 Vgl. Ünlü 1991: 252.

8 Dies wünschte sich Hammer von Goethe, Rückert und Platen „in der Vorrede zu seiner Übersetzung des arabischen Dichters Montenebbi (1824)" (Magon 1988: 311).

möglich in seinem Ton, und wenigstens soll sich das deutsche Ghasel künftig so gut ausnehmen und so gut seinen Platz behaupten als das deutsche Sonett." (Rückert 1977: 148) Und an Cotta schrieb er wenig später, am 2. Januar 1820, dass er „viel weniger Nachbildung (geschweige denn Übersetzung) als eine freye Reproduktion" (ebd.: 152) liefern wolle.[9] In den `Freimund-Ghaselen` wird auch Rückert sich von der Bindung an orientalische Vorlagen befreien und in den erschütternden Texten des riesigen Zyklus der *Kindertodtenlieder* von 1834 bedient er sich der Ghaselform genauso in der gleichen ‚unmittelbaren' Weise ‚schlichter Mundart' wie in den Liedformen mit Paar- oder Kreuzreim. Hier nur als Beispiel die Eingangsverse von Nr. 121:

> Ich möchte wissen, was mich freute!
> Mir ist entrissen, was mich freute.
> Das Haus ist leer; im öden Raume
> Muß ich vermissen, was mich freute.
> Das Maal ist traurig; nicht mehr theil' ich
> Mit dem den Bissen, was mich freute. (Rückert 2007: 148)

Nun werden die deutschen Ghaselen nicht gerade populär; bekannt sind bis heute die Vertonungen aus den *Östlichen Rosen*, doch sind es die einfachen liedhaften Formen, die zum Gesang wurden, und wer heute *Du bist die Ruh'* von Schubert hört, wird wohl nicht an den Hafis'schen Orient und kaum mehr an den Dichter Rückert selbst denken. Dennoch kann man konstatieren, dass Rückert und Platen die Einführung des Ghasels in die deutsche Lyrik gelungen ist. Da dies mit dem Anfang des 19. Jahrhunderts erst recht spät geschah und es sich ja auch nicht gerade um eine einfache Gedichtform handelt, hat es selbstverständlich nicht die von Rückert erhoffte Verbreitung der romanischen Stanze erreicht, es blieb immer eine selten gebrauchte Form, die das Merkmal des Andersartigen auch in der vollkommenen Entleerung von orientalischen Gegenständen sich bewahrt hat. Benutzt wurde sie immer wieder, von Gottfried Keller über Paul Heyse bis hin zu Hugo von Hofmannsthal (bei Letzterem auch in der Weise einer Rückert-Nachdichtung, die dessen Rumi-Nachdichtung deutlich an orientalischer Leichtigkeit und Eleganz übertrifft),[10]

9 Rückert hatte erste Übersetzungsversuche für den *Damenkalender* an den Verlag geschickt und war nun froh, dass diese für den Druck zu spät eingetroffen waren: „Diese unreifen Vorproben würden mir, gedruckt, jetzt sehr unangenehm seyn, da ich in fortwährender andächtiger Betrachtung Hafisens (durch Göthes Diwan ausnehmend bestärkt!) zu einem ganz andern Punkt der Auffassung gekommen bin, von wo, was ich dem Publikum davon zu geben gedenke, viel weniger Nachbildung (geschweige Übersetzung) als eine freye Reproduktion seyn wird."

10 Vgl. Wannig 2006, zuvor umfassend: Balke 1952.

doch niemals erreichte sie die Einbürgerung etwa des Sonetts, das der deutschen Lyrik so sehr eingewöhnt ist, dass jener interkulturelle Anklang an Petrarca selbst dem literarhistorisch Versierten nur von Ferne als ein vages Echo noch vernehmbar sein wird. Das mag man bedauern – Rückert und Platen würden dies sicherlich –, es verstärkt aber zugleich ein Wachhalten interkulturellen Wissens qua literarischer Form: Indem die Faktur solcher Gedichte, das Ghasel, immer doch auch eine fremde Form bleibt, „hat sie innerhalb eines kulturellen Haushaltes oder innerhalb eines historischen Kulturkontextes die Kraft, an eben jenes Fremde, die Perser und die Türken, zu erinnern oder es anzudeuten.“ (Zymner 2013: 118)

## *Literatur*

Balke, Diethelm (1952): Westöstliche Gedichtformen. Sadschal-Theorie und Geschichte des deutschen Ghasels. Bonn.

Birus, Henrik (2007): Goethes Annäherung an das Ghasel und seine Folgen. In: Klaus-Michael Bogdal (Hg.): Orientdiskurse in der deutschen Literatur. Bielefeld, S. 125–140.

Eckermann, Johann Peter ($^{2}$2019): Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Hg. v. Christoph Michel u. Hans Grüters. Berlin.

Goethe, Johann Wolfgang (2005): Faust. Hg. v. Albrecht Schöne. 2 Bde. Frankfurt a.M.

Goethe, Johann Wolfgang (2010): West-oestlicher Divan. Neue, völlig revid. Ausg. Hg. v. Hendrik Birus. 2 Bde. Frankfurt a.M.

Hammer, Joseph von (1812): Der Diwan von Mohammed Schemsid-din-Hafis. Aus dem Persischen zum erstenmal ganz übersetzt von Joseph von Hammer. 2 Bde. Stuttgart/Tübingen.

Hebbel, Friedrich (1904): Sämtliche Werke. Histor.-krit. Ausg. 1. Abt. Bd. 6. Hg. v. R.M. Werner. Berlin.

Heine, Heinrich (1969): Reisebilder. In: Ders.: Sämtliche Schriften. Hg. v. Klaus Briegleb. Bd. 2. Hg. v. Günter Häntzschel. München, S. 97–637.

Ders. (1971): Romantische Schule. In: Ders.: Sämtliche Schriften. Hg. v. Klaus Briegleb. Bd. 3. Hg. v. Karl Pörnbacher. München, S. 357–504.

Ders. (1972): Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse. Säkularausgabe. Bd. 8: Über Deutschland 1833–1836. Hg. v. Renate Francke. Berlin.

Ingenito, Domenico/Miglio, Camilla (2013): Goethe: die Reise des Hâfez von Shiraz über Istanbul und Wien nach Weimar. In: Studi germanici 2, S. 247–264.

Kreutner, Rudolf (2016): Rumi. In: Ders. (Hg.): Der Weltpoet. Friedrich Rückert 1788–1866. Dichter, Orientalist, Zeitkritiker. Ausstellungskatalog. Göttingen, S. 84–87.

Magon, Leopold (1988): Goethes „West-östlicher Divan“ und Rückerts „Östliche Rosen“. Zur Vorgeschichte der „Östlichen Rosen“. In: Wolfdietrich Fischer

(Hg.): Friedrich Rückert im Spiegel seiner Zeitgenossen und der Nachwelt. Aufsätze aus der Zeit zwischen 1827 und 1986. Wiesbaden, S. 310–330.
Och, Gunnar (2021): „Als Salamander gelebt in Hafis Liedergluth". Friedrich Rückert und August von Platen. In: Ralf Georg Czapla (Hg.): „Weltpoesie allein ist Weltversöhnung". Friedrich Rückert und der Orientalismus im Europa des 19. Jahrhunderts. Baden-Baden, S. 225–246.
Platen, August von (1982): Werke. Bd. 1: Lyrik. Hg. v. Kurt Wölfel. München.
Rückert, Friedrich (1822): Oestliche Rosen. Leipzig.
Ders. ([2]1841): Die Weisheit der Brahmanen. Ein Lehrgedicht in Bruchstücken, Spruch 58. Bd. 3. Leipzig.
Ders. (1869): Gesammelte poetische Werke. Bd. 5. Frankfurt a.M.
Ders. (1977): Briefe. Bd. 1. Hg. v. Rüdiger Rückert. Schweinfurt.
Ders. (2007): Werke. Hist.-krit. Ausg. Kindertodtenlieder und andere Texte des Jahres 1834. Hg. v. Hans Wollschläger u. Rudolf Kreutner. Göttingen.
Schimmel, Annemarie (1963): Orientalische Dichtung in der Übersetzung Friedrich Rückerts. Bremen.
Dies. (1975): Friedrich Rückert und Dschelaluddin Rumi. In: Erich Saffert (Hg.): Geschichte und Gegenwart. Herrn Altoberbürgermeister Georg Wichtermann zum Dank für jahrzehntelange Förderung. Schweinfurt 1975, S. 209–217.
Ünlü, Hülya (1991): Das Ghasel des islamischen Orients in der deutschen Dichtung. New York u.a.
Wannig, Klaus-Detlef (2006): Deutsche Gaseldichtung, gattungsgeschichtlich. In: Angelika Neuwirth u.a. (Hg.): Ghazal as World Literature II. From a Literary Genre to a Great Tradition. The Ottoman Gazel in Context. Würzburg, S. 235–257.
Zymner, Rüdiger (2013): Das ‚Wissen' der Lyrik. In: Michael Bies/Michael Gamper/Ingrid Kleeberg (Hg.): Gattungs-Wissen: Wissenspoetologie und literarische Form. Göttingen, S. 109–120.

# Antike und koloniale Südräume in Gottfried Benns Werk der frühen und mittleren Schaffensphase. Überlegungen zu einer Geopoetik des Transgressiven[1]

Raluca-Andreea Rădulescu (Bukarest/Tübingen)

**Abstract:** Der Beitrag möchte anhand von Textbeispielen aus Gottfried Benns Werk auf das interkulturelle Potential von Lyrik, Drama und Essay aufmerksam machen, Gattungen, die von der interkulturellen Germanistik bisher eher vernachlässigt worden sind. Der dichterische Umgang mit dem Südkomplex lässt in Benns Schaffen der Früh- und Mittelphase inter- und transkulturelle Bezüge erkennen, anhand deren er auch auf die historischen, politischen und kulturellen Diskurse der Zeit kritisch-subvertierend reagiert. In der Tat sollen die angeführten Beispiele beweisen, dass man mit kritischen Zeittexten zu tun hat und nicht nur mit ‚bloßen' Metaphorisierungen. Das Südliche kommt an Grenzerfahrungen im räumlich-kulturellen sowie psychologischen und ästhetischen Sinne zum Ausdruck, verbindet Isotopien im Mittelmeerraum sowie auf der Weltkarte der Kolonisierung und affirmiert bzw. relativiert tradierte Klischees über Eigenes und Fremdes, Europa und Außereuropa.

**Keywords:** Gottfried Benn (1886-1956), interkulturelle Germanistik, Kolonialismus, Mittelmeer, Südsee

## *1. Zum interkulturellen Potential von Gottfried Benns Werk*

Die Frage, inwieweit die interkulturelle Germanistik die Erforschung von bisher eher vernachlässigten Gattungen wie der Lyrik und Dramatik für ihre fachspezifischen Anliegen fruchtbar machen kann, lässt sich bei der Beschäftigung mit der literarischen Moderne, v.a. unter Berücksichtigung des Expressionismus (vgl. Rădulescu 2016), nicht so leicht wie im Falle von anderen Epochen und Prosatexten beantworten. Und das aus mehreren Gründen: Erstens werden die Programme der Avantgarde nicht immer konsequent verfolgt und finden in den literarischen Werken oft einen widersprüchlichen Niederschlag (Gottfried Benn bildet in diesem Zusammenhang auch keine Ausnahme). Das führt dazu, dass die eingesetzten Verfremdungsverfahren und der Anspruch, ein abstraktes und absolutes Kunstwerk zu schaffen, ein Spannungsverhältnis zwischen der geschichtlichen Wirklichkeit und dem fiktionalisierten Text

1 Dieser Beitrag wurde mit der freundlichen Unterstützung der Alexander von Humboldt-Stiftung verfasst, bei der ich mich an dieser Stelle bedanke.

entstehen lässt, das weitere Irritationen und Paradoxien in die Wege leitet. In dem als einer der Schlüsseltexte der deutschen Moderne geltenden Essay Benns, *Probleme der Lyrik*, bekennt er sich beispielsweise zur „Transzendenz der schöpferischen Lust", die u.a. auch das „Anti-Geschichtliche" voraussetzen soll, um dann gleich zu behaupten, „hinter jedem modernen Gedicht stehen die Probleme der Zeit" (Benn 1965a: 500 f.). Dass er in der gleichen Studie überdies den Chiffrecharakter der Worte und ihre Fähigkeit zur „Wirklichkeitszertrümmerung" (ebd.: 512) postuliert sowie weitere Gedanken, die schon in seinen früheren Essays und Reden Platz finden, hat die bisherige Benn-Forschung wohl zu Recht darauf schließen lassen, dass geschichtliche und geographische Begebenheiten den Realitätsbezug verloren haben und als Metaphern und Chiffren auftreten würden. Dem möchte ich mit meinem Beitrag nicht widersprechen, sondern von etlichen bisherigen Untersuchungen, die sich mit Gedichten mit deutlichen Hinweisen auf historische Ereignisse befassen, ausgehen und doch feststellen, dass Benns abstrakte Metaphernlandschaften nicht inkompatibel mit fiktionalisierten kritischen literarischen Gegendiskursen zu den Zeitfragen sind. Exotismus, Mediterranismus und Primitivismus sind Reaktionen auf historische und politische Entwicklungen der Zeit, beispielsweise auf die fortschreitende Industrialisierung und den Werteverlust der (post-)wilhelminischen Epoche, gekoppelt mit den imperialen und kolonialen Ansprüchen des Kaiserreichs.

Bereits 1984 bezeichnete Dietrich Krusche in einer Studie über Benns *Palau*-Gedicht den Motivraum der Südsee als einen metaphorischen Raum, der konkretisierbar wird durch die landeskundlichen, biologischen, ethischen und realgeschichtlichen, also faktischen Details im Text und sich dann auf der Rezeptionsebene als wirklich möglicher Raum ‚re-importieren' ließe (vgl. Krusche 1984: 38 ff.). Benns Leidenschaft für das akribische Sammeln von Material, Zitaten, Wörtern und Fremdwörtern aus möglichst vielen, ihm manchmal unvertrauten Wissensbereichen, ist ebenfalls schon bekannt und belegt. Auch hat Oskar Sahlberg (vgl. 1977: 71) längst auf den Widerspruch aufmerksam gemacht, dass Benn die Geschichte ablehnte, sich aber desto intensiver und dauerhafter mit ihr beschäftigte; oder Beda Allemann, der auf die von Nietzsche übernommene anti-historische Tendenz hinweist, die ihren Verneinungscharakter doch verliere, wenn sie als latent vorhandene Spannung und Voraussetzung unter stilistischem Gesichtspunkt für die „dichterische Manipulation" betrachtet werde (Allemann 1963: 53). Mit anderen Worten ist Geschichte und das, was sie in der weltlichen Kontingenz begleitet, als „Material für literarische Texte" (Hohendahl 1987: 218) anzusehen.

Auf der anderen Seite sind sich die Autoren von Studien neueren Datums der Überlagerung von mehreren Räumen im Werk Benns bewusst, so z.B. Herbert Uerlings, der auf Kunst, Geschlecht und Geographie (vgl. Uerlings 2001: 201) bzw. auf Überschneidungen zwischen außer- und

innereuropäischem Exotismus hinweist, wobei die Imagination fremder Kulturen für Benns Werk konstitutiv sein soll (vgl. Uerlings 2016: 322). Die Komplexe Südsee/Primitivismus und Mittelmeer/Antike seien in einigen Gedichten sogar austauschbar (vgl. Bassler 2007: 82). Anfang der 1920er Jahre, also in einer von Imperialismus und Kolonialismus geprägten Epoche, erfolgte, so Hermann Korte, die Konstruktion Europas aus der Antithese zu Afrika, Ozeanien, Mittel- und Südamerika, was den zeitgenössischen Europa-Diskurs nicht nur in der Politik, sondern auch in der Literatur und Kunst bestimmte (vgl. Korte 2011: 16). Dass Benn Interesse an diesen Diskursen hatte, beweist seine intensive Beschäftigung mit Ethnologie und Anthropologie. Obwohl in den literarischen Texten nicht explizit thematisiert, waren Benn politische und historische Zeitfragen keinesfalls fremd, wie beispielsweise der Briefwechsel mit F. W. Oelze belegt.

Kommen wir nun zurück zum interkulturellen Potential von Benns Werk. Krusche fragt nach der Funktion des Motivs der Fremde im „fiktional-literarischen“ Bereich und nach der „Funktion der Literatur bei der Bildung, Ausformung und Veränderung“ (sprich heute Relativierung, Subvertierung) „interkultureller (zumal internationaler) Stereotype“, die auch als „kulturelle (nationale) Selbstformulierung“ anzusehen seien (Krusche 1984: 33). Diese Spannung in der Darstellung vom Eigenen und Fremden im erwähnten (epochen-)geschichtlichen Zusammenhang bedarf bei Benn näherer Untersuchungen, die m.E. von der These ausgehen sollten, dass seine Metaphorik des Südkomplexes inter- und transkulturelle Überlagerungen und Überschreitungen nicht ausschließt. An sich ist der Metapher-Begriff für Prozesse der Verwandlung und Transgressivität per definitionem durchlässig. Im Folgenden werde ich die Begriffe ‚Südkomplex‘ bzw. ‚Südliches‘ als synonym verwenden, um darin sowohl ‚Südlichkeiten‘, den faktischen Süden, und das ‚Südmotiv‘ wie auch den inneren Süden (vgl. Wodtke 1963: 33) einzubeziehen. Friedrich Wodtke beruft sich hier auf den Einfluss Nietzsches auf Benn mit der Aufforderung, den „Süden in sich“ wiederzuentdecken und damit „umfänglicher“, „übernationaler, europäischer, übereuropäischer“ zu werden (Nietzsche, zit. n. ebd.: 10). Im Folgenden werde ich anhand von Benns exotischen Südräumen, seien sie antike oder daran erinnernde Mittelmeerlandschaften oder primitivistische, koloniale Südseetopographien, eine Geopoetik des Transgressiven in seinem Früh- und Mittelwerk identifizieren, die auf zwei Ebenen operiert, die ich auch bei meiner Untersuchung in ihrer gegenseitigen Ergänzung einbeziehen werde: einmal die Gattungsebene und dann die thematisch-motivische, beide mit ineinanderfließenden Poetologien und Verfahren der Grenzüberschreitung und -auflösung.

## *2. Der Mittelmeerraum der Antike*

„Ja, wir treten den Norden ein. Schon schwillt der Süden die Hügel hoch. [. . .] Wir wollen den Traum. Wir wollen den Rausch. Wir rufen Dionysos und Ithaka!“ (Benn 1965b: 303) Mit diesen Aussagen endet das 1914 erschienene Drama von Gottfried Benn, das in den *Gesammelten Werken* als *Szene* verzeichnet wird. Es ist das erste von Benn verfasste Stück, das dieser Gattung zugeordnet wird, und wo die durch den in den folgenden zwei Jahren erscheinenden Novellenzyklus bekannt gewordene Rönne-Figur auftritt. Von der Forschung bisher eher wenig beachtet, bildet das *Ithaka*-Dramolett in der Tat den Auftakt zum Themenkomplex ‚Südliches‘, – der sich später im Schaffen Benns als philosophische und poetologische Achse erweisen wird. Nicht nur, dass es in der unmittelbaren Zeitnähe der Rönne-Novellen erscheint, auch das lyrische Frühwerk steht unter dem Zeichen dieses Debütstücks. Unschwer lassen sich in dieser Phase (aber nicht nur) Querbeziehungen und wechselseitige ästhetische, thematisch-motivische sowie stilistische Durchdringungen zwischen diesen Gattungsarten feststellen. Darüber hinaus ist jedoch zu bemerken, dass die Gattungsgrenzen von den frühen Expressionisten programmatisch bewusst gesprengt wurden (vgl. Krause 2015: 220), dass man absichtlich von einem Genre zum anderen hinüberging, so dass verschiedene Gattungsformen miteinander kommunizieren konnten. Oft kommt zusätzlich beispielsweise seinen Essays, Aufsätzen oder Reden eine vermittelnde und ergänzende Funktion zu. Und das Allerwichtigste: Keine der Gattungen im Werk Benns (was auch für die Kunst der Moderne allgemein gilt) entspricht den damaligen Vorstellungen, sondern sie weisen Diskontinuitäten und Brüche auf, Benn ist „ein Dichter der Grenz- und Zwischenformen“ (Wellershoff 1965: 482). Die Rönne-Novellen sind experimentelle Prosa, wobei sie eine neue Gattung emporbringen, eine Mischung von Bericht, innerem Monolog, erlebter Rede und Lyrik, die Grenze zwischen Prosa und lyrischer Sprache wird aufgehoben (vgl. Wodtke 1970: 23), auch über *Ithaka* und die anderen Szenen kann man schwer sagen, ob sie als dramatische Monologe, „satirical plays“, „propaganda plays against World War II“ oder „medical farces“ (Schröder 1990: 152) anzusehen sind. Neu sind auch die Gedichte, „moderne Ideenlyrik“ (Wodtke 1970: 37), „monologisch-didaktische Ideengedichte“ (Horch 2016: 93), die mit Assoziationen und mit faszinierend montierten Worten arbeiten, also lauter hybride Gattungen, die konventionelle Grenzen sprengen und spielerisch von einem Genre zum anderen hüpfen und zurück.

In der Tat hat Benn damit die in *Schöpferische Konfession* ersehnte „südliche Zermalmung“ (Benn 1961: 189) im Sinne, wenn er das „Problem des *südlichen Worts*“ (ebd.; Hervorh. i.O.) sowohl als „assoziatives Motiv“ und dann „ganz gegenständlich“ auf „kondensierte Katastrophen“ zurückführt (ebd.: 188 f.). Es sind diese Letzteren, „gegen die ich mich wehre“ (ebd.: 189)

und die an ein Übergangsmoment denken lassen, das sich transhistorisch, transkulturell, transformierend auf die Kontingenz und im Hinblick auf die damaligen Zeitdiskurse auswirkt.

Das Südliche bekleidet in Benns Werk mehrere Topographien, einmal den europäisch-afrikanischen Mittelmeerraum mit Schwerpunkt Italien und Griechenland, dann v.a. in der spätexpressionistischen Phase die Südsee (Ostafrika, Karibik, Asien). Diesen geographisch belegbaren Orten ist die abstrakte, poetologisch bedingte Semantik von dritten Räumen, Räumen der transkulturellen Entgrenzung immanent. Im Hinblick auf das „Südwort Blau" (ebd.: 13) hat Benn in *Epilog und lyrisches Ich* programmatisch „den Himmel von Sansibar über den Blüten der Bougainville und das Meer der Syrten" (ebd.) im Sinne, Begriffe und Konzepte, die er auch in anderen Zusammenhängen wieder aufnimmt, wortwörtlich zitiert und erklärend interpretiert (z.B. in *Lebensweg eines Intellektualisten*). Dabei ermöglicht dieser erfundene Begriff eine totalisierende Betrachtung mehrfacher maritimer Südlichkeiten, die auf kulturelle Verflechtungen und Kontinuitäten des Mediterranen sowie transeuropäische Meereslandkarten hinweisen. Dabei erweisen sich die jeweiligen Räume als Träger spezifischer historisch-politischer und kultureller Merkmale und Diskurse.

Wenn wir jetzt zurück auf die Aussagen am Ende des erwähnten *Ithaka*-Dramas blicken, so taucht ein geographischer Gegensatz zwischen Norden und Süden auf, der auf eine problematische kulturelle Raumkonstellation hinweist. Benn wird diese Polarität dichterisch zuspitzen, indem er Raummetaphern gestaltet, denn, so räumt er im Essay *Epilog und lyrisches Ich* selbst ein, Expressionisten „erfanden den Raum, um die Zeit totzuschlagen" (ebd.: 8). In der Novelle *Der Geburtstag* wird der Konstruktcharakter (expressionistischer) Kunst und somit auch der Räume betont: „vielleicht sei schon die Metapher ein Fluchtversuch, eine Art Vision und ein Mangel an Treue" (Benn 1965b: 49). Die Krise des Individuums ist nicht die einzelne, die das moderne Ich beschäftigt, vielmehr kommt auch eine Krise des Raums und der geschichtlichen Bindungen zustande. Um ihr zu entgehen, wird der mimetisch nicht mehr annehmbare Raum dekonstruiert und neu komponiert.

Die gegen den starren Ex-cathedra-Intellektualismus und sterilen Dogmatismus der Professoren und Vätergenerationen rebellierenden jungen Ärzte unter der Leitung von Rönne wollen den Norden eintreten, jedoch nicht vernichten, sondern im Traum vom Süden durch eine rauschhafte Erfahrung transzendieren und transformieren. Dabei wird im Text über die Grenze zwischen wissenschaftlichem und literarischem Diskurs nachgedacht; einem nicht entsprechend ausgebildeten Leser schwer zugängliche Gespräche über Physik, Chemie, Psychologie und Medizin fließen in den Text ein, schließlich entscheiden sich die jungen Rebellen für die Odyssee „heim in die Literatur" (Hahn 2006: 52). Tatsächlich verließ Benn im Erscheinungsjahr des Dramas

die Anatomiesäle und Deutschland und segelte als Schiffsarzt nach New York, von wo er nach ein paar Monaten zurückkam.

In dem Gedicht *Fleisch* wird nochmals darüber räsoniert: „Denkt: Ithaka: Die Tempel wehen / Marmorschauer von Meer zu Meer"; und weiter: „Zerstoßt das Grau des Himmels! Tretet den Norden ein! / Verkommt! Verludert! Wer wüßte eine Zukunft?" (Benn 1966: 34) Nietzsches Wissenschaftskritik der abendländischen Gesellschaft in der *Geburt der griechischen Tragödie aus der Musik* ist auch die Interaktion zwischen Dionysischem (Rausch) und Apollinischem (Traum) zu entnehmen, wobei die Expressionisten das erste Element bevorzugen, weil aus dem „dionysischen Erwachen" ein neues, ekstatisches, im etymologischen Sinne außer sich springendes, grenzüberschreitendes und entgrenzendes Moment hervorgeht. Es sei hier an die von den Expressionisten programmatisch verschriebenen visionären Bilder und Verfahren erinnert – Benn selbst spricht von einer „visionären Realität" (Benn 1977: 27) –, an die „visionäre[n] Ekstasen" (Ihekweazu 1982: 29), die sich Benn zu eigen macht, um damit in den Texten transzendente und subversive Akte durchführen zu können.

Und Ithaka, die Heimatinsel Odysseus'? Mit dieser vorgestellten und erwünschten mythischen Heimreise bekennt Benn seine im Essay *Dorische Welt* gestandene Verehrung der minoischen Kultur, eine Rückkehr zu den griechischen Wurzeln abendländischer (vgl. Leipelt-Tsai 2015), ja europäischer Kultur anstrebend: „Die Antike ist sehr nah, ist völlig in uns, der Kulturkreis ist noch nie abgeschlossen" (Benn 1965a: 288), das Projekt einer poetologischen Einverleibung des antiken Erbes wird hier angedeutet.

Diese Suche nach der erst in der Kunst möglichen Heimat rechtfertigt auch die intensive Auseinandersetzung mit thematisch-motivischen Reise-Konstellationen, die oft den Ausgangspunkt sowie das Ziel des literarischen Unterfangens bilden. Im Sinne der expressionistischen ‚Zusammenhangsdurchstoßung' und ‚Wirklichkeitszertrümmerung' greift Benn zu subvertierenden Verfahren, die konkrete topographische Realitäten sublimieren und neue Raumsemantiken erfinden. Davon ausgehend, dass Benn im *Lebensweg eines Intellektualisten* eine Reise mit „Auflösung, Gefahr, Unglaube" (Benn 1961: 33) verbindet, werden ihr die Eigenschaften einer Grenzsituation, verbunden mit einer liminalen Erfahrung, unterstellt: „[E]s mußte etwas Drittes eintreten, eine Vermischung [. . .], etwas, was gleichzeitig eine Aufhebung war und eine Verschmelzung, aber das gab es nur für Momente, in Fallkrisen, von Durchbruchscharakter" (ebd.). Im Gedicht *Reise* wird eben die Loslösung von Bindungen der Logik sowie kontingenter Orientierungsmaßstäbe postuliert, das Medium des Unterwegsseins drängt zu einer befreienden Ekstase und Transzendierung von tradierten Normen und Mustern: „Schon schwindet der Verknüpfungsdrang. / Schon löst sich das Bezugssystem." (Benn 1966: 43) So ist diese Odyssee Richtung Süden zu verstehen, die in ihrer Dynamik

künstliche Räume schafft, in denen kulturelle Gegensätzlichkeiten eingeebnet werden: „mit Fratzen / Des Raums bestanden, drohend / Unendlichkeit. / Mir aber glüht sich Morgenlicht / Entraumter Räume um das Knie“ (*Aufblick*, ebd.: 49). Benn schlägt die „Transzendenz der Superstrukturen“ als Lösung gegen die „tote Faktenwelt des Empirismus“ (Wellershoff 1958: 39, 28) vor, sie macht im Regressionsakt die Aufhebung jeglicher geschichtlicher, politischer, kultureller usw. Spaltungen möglich.

In der Lyrik sowie in den Rönne-Novellen werden Mittelmeerlandschaften so gestaltet, dass sie sich aus vertrauten Geographien mit dem üblichen klischeehaft gewordenen Vokabular mediterraner Szenerie zusammensetzen, die aber die expressionistischen Verfahren zerlegen, deformieren, verformen. In seinen Novellen, Gedichten oder Dramen wird dabei auch über den Prozess expressionistischer, ästhetischer und bildlich-symbolischer Repräsentation (vgl. Strohmeyer 1984: 190) reflektiert. Stilisierte, aufs Wesentliche beschränkte mediterrane Requisiten lassen sich als lakonische Hinweise auf reale Geographien verstehen, die ästhetisch als Chiffren des Südlichen kodiert werden. Man denke in diesem Zusammenhang an die brutale Entthronung des privilegierten, idealisierten klassisch-romantischen Vorstellungsmusters über Italien oder den mediterranen Süden in der Moderne, beispielsweise an Jakob van Hoddis’ Parodierung der inzwischen klischeehaft gewordenen Darstellungen Italiens im gleichnamigen Gedicht aus dem Jahre 1911 oder an Georg Kaisers Drama *Von morgens bis mitternachts* (1912), wo es mit der rauschhaften, aber zugleich zerstörerischen Verführungskraft der Femme fatale gleichgesetzt wird.

Dem Unbehagen in der Moderne, der transzendentalen Obdachlosigkeit, setzen die Expressionisten eine in der Kunst möglich gewordene Heimat entgegen. Die von Benn konstruierte Raumsemantik lässt eine Isotopie regressiver Topoi (Meer, Süden, Strand, Insel, Flora und Urtiere) entstehen, die auf Schwellenerfahrungen und Grenzsituationen zurückgehen. Dabei rekurriert er in seinem Essay *Der Aufbau der Persönlichkeit* auf Freuds Schichtungstheorie, „wir tragen Spuren früherer Entwicklungsstufen in unserem Organismus“ (Benn 1989: 119), und macht auf das Aufeinanderprallen von mythischen Mächten und archaischen, ‚primitiven‘, ja uralten, primären Tiefenschichten aufmerksam (vgl. Kopp-Marx 2007). So entsteht eine überzeitliche Totalität (vgl. Grätz 2009: 144), und das Ich wird Teil dieses organischen Ganzen. Das Meer als Raum ursprünglicher Undifferenzierung löst in seiner Alleinheit Gegensätzlichkeiten ineinander auf, wird zur Heimat und Erlösung (vgl. Heimann 1962: 82). Auf Regressionstendenzen sind auch Benns „ligurische Komplexe“ (Benn 1961: 13) zurückzuführen. Wieder in Anlehnung an Nietzsche geht er von Ligurien aus, einem Grenzgebiet zwischen den Alpen und dem Mittelmeer, damit „zwei europäische Hauptlandschaften“ (Kolb 2013: 10) verbindend, um Schwellenräume zu inszenieren, die sich als interkulturelle

Kommunikationsorte erweisen, am Beispiel des bekannten Gedichts *Englisches Café*, wo subtil mit der Projektion griechisch-römischer Kunstsynthese hantiert wird: „Du, wir reisen: / Tyrrhenisches Meer. Ein frevelhaftes Blau. / Die Dorertempel." (Benn 1966: 29)

Wenn das Mittelmeer ein Meer mit vielen Namen ist, so stellt das Südliche ein transkulturelles Kontinuum her, das Gebiete aufgrund ähnlicher geographischer Merkmale und eines gemeinsamen Kulturerbes als Produkt einer *entangled history* als Isobaren auf der *mental map des* Mediterranen kartiert: *von der* ägyptischen Provinz Nubien als ältester Zivilisation im antiken Afrika im Widmungsgedicht *Ihnen, nubisches Land* bis zu der Beschwörung der Nillandschaften in der Novelle *Der Geburtstag*: „Ibiskäfige oder Reiherhäuser? Orangengärten, gelbflammend und Saft und Dunst wölkend über die Stadt in der Mittagsstunde; von Ptolemäertempeln einen geschnittenen Fries?" (Benn 1965b: 53)

## 3. *Koloniale primitivistische Südlichkeiten*

Bereits die frühen Novellen lassen Projektionen der Entgrenzung in ferne Gebiete als Fluchträume vom deutschen Alltag entstehen, wobei sie schon 1915 bis 1916 koloniale Diskurse unterbringen, und zwar in einer Zeitspanne, in der Benn während der Besatzung Belgiens durch das Kaiserreich nach Brüssel versetzt wird. Wenn in der Novelle *Die Insel* die unscharfe Topographie einer utopischen Insel mit „etwas südliche[m] Meer" (ebd.: 38) mit einer namenlosen Insel assoziiert wird, „die in einem Meer vor Indien lag" (ebd.: 39), so wird in der Novelle *Die Reise* ein Tischgespräch in Antwerpen inszeniert, in der über die außerordentlichen, von der europäischen „Norm" abweichenden „Eigentümlichkeiten einer tropischen Frucht" (ebd.: 29; gemeint ist eine Avocado) gestritten wird, die in eine vertraute Gastronomie und somit ein bürgerliches Regelsystem nicht eingegliedert werden kann. Es wird im Text explizit über das mit stereotypisierenden Verallgemeinerungen verbundene Exotische reflektiert, darüber hinaus rekurriert Benn auf koloniale Verhältnisse, wenn er Herrn Friedhoff, einen angeblich ausgewiesenen Kongokenner, über klangvolle, aber fiktive Orte (Moabangi, Hulemakong, Jambo) in der damaligen belgischen Kolonie sprechen lässt. In dem 1945 erschienenen Spätstück *Drei alte Männer* macht Benn zusätzlich auf die koloniale Ausweitung der Welt, auf politische Verhandlungen aufmerksam, die eine Neukartierung geographischer Koordinaten voraussetzen. Jedoch wird er die Südtopoi nur um gewisse Weitengrade verschieben, die den ästhetischen Komplexen einen Mehrwert hinzufügen, indem sie geschichtlich aktualisiert werden: „Mignons

Süden, der Süden Goethes und Byrons liegt heute in Tahiti und Fakavara" (Benn 1965b: 398; zu Benns ‚Dialog' mit Goethe vgl. Hanna 2011).

Wenn Benn klassisch-romantische Südlichkeiten nun im Französisch-Polynesien ansiedelt, so geschieht dies unter Anerkennung historischer Verstrickungen, denen das Deutsche Kaiserreich als Kolonienbesitzer (u.a. auch in Mikronesien und Melanesien) nicht fremd blieb. Es gibt Gedichte der mittleren, post-expressionistischen Schaffensphase 1925 bis 1927, in denen Benn wie viele seiner Künstlerkollegen wie Gauguin, Nolde, Pechstein, die übrigens die Südseegebiete auch besucht hatten, die regressive, idyllische Raumsemantik des Südworts Blau weitertreibt und ergänzt, so wie in *Palau* (1922), wo die Insel zur Entstehungszeit des Gedichts nicht mehr deutsche Kolonie war und damit umso mehr nostalgische Sehnsuchtsutopien in Erinnerung ruft: „Heiße Riffe. Aus Eukalypten geht / Tropik und Palmung, / was sich noch hält und steht, / will auch Zermalmung / bis in das Gliederlos, / bis in die Leere, / tief in den Schöpfungsschoß / dämmernder Meere." (Benn 1966: 62) Nur karge Hinweise auf Elemente einer tropischen Landschaft markieren eine Differenz zum Mediterranen, die aber in dem hybriden Ineinandergehen metaphorischer (vgl. Ehrsam 1989: 192), aber auch geschichtlicher, räumlicher Sinnzusammenhänge und im alles verschlingenden Meer als Topos der Entdifferenzierung aufgelöst werden. Der „deutsche Komplex ‚verlorene Kolonien' " ist auch da am Werk (Bassler 2007: 82). Hinzu kommt der für alle Kulturen postulierte Untergang (vgl. Ridley 1997: 78), was die Skepsis und kritische Haltung der Geschichte gegenüber umso mehr hervorhebt.

Primitivistische Ansätze kommen verstärkt auch in *Osterinsel* (1927) zum Vorschein, wo das exotisch Andere des von den Holländern entdeckten Gebiets an die edlen primitiven Urvölker Polynesiens durch eine regressive Projektion vermisster Authentizität und ‚mythischer Partizipation' dargestellt wird. Ihre Schrift, Kunst und Lebensart bleibt den Zeitgenossen Benns unentzifferbar, der Autor hatte sich aber im Vorhinein gründlich anhand des gleichnamigen Buches von Friedrich Schulze-Maiziers über die Osterinsel informiert (vgl. Lohner 1962: 300 et passim): „die großen, uralten Worte / – sagt Ure Vaeiko – / haben die Felsen zu Horte, / die kleinen leben so" (Benn 1966: 70). Der Eskapismus durch Exotik, Erotik und Primitivismus lässt die „Zivilisationskritik als Korrektiv und Projektionsfläche" (Grätz 2009: 132) zum Ausdruck kommen.

Anders verhält es sich im 1925 erschienenen Gedicht *Ostafrika*, das nicht einmal als parodierte Idylle und Fluchtort zivilisationsmüder Europäer dargestellt, sondern zum problematischen Ort sinnloser Eroberungen („wahllos fallen die Lose") infolge eines „historische[n] Lustgefühls" wird (Benn 1966: 94). Dadurch, dass realgeographische Details durch Wortschöpfungen und Fremdwörter subvertiert werden, entsteht eine Topographie, die nur teilweise mit der Realität deckungsgleich ist; die konkrete koloniale Realität wird

flüchtig erwähnt, damit sie dann transzendiert werden kann (vgl. Grätz 2009). In der Tat erinnern wenige Elemente an eine tropische Landschaft, etwa Palmen und Lianen, die eigentlich keine individualisierte, in ihrer Einzigartigkeit selbständige Szenerie entwerfen, denn es geht um „Ostafrika im Hirne", ein von der europäischen Phantasie konstruiertes Gebiet, „eine exotistische Phantasie des europäischen Sprechers" (Horn o. J.). Eher steht das Gedicht stellvertretend für die bewegte deutsche Kolonialgeschichte, die zwischen Osten und Westen pendelt, „ach Ost und West in Wogen" (Benn 1966: 94); im Text wird keine Ortschaft in Ostafrika beim Namen genannt, sondern nur Togo, das im Westen liegt, ebenfalls eine deutsche Kolonie, eine andere Eroberung des europäischen Abendlandes, wenn man an den einzigen Hinweis auf Europa denkt, „istrisch dunkle Meere" (ebd.). Gemeint sind die Adria und die Halbinsel Istrien, der Mittelmeerraum nimmt nun im Verhältnis zur kolonialen Expansion nach Afrika nicht mehr südliche, idyllische Züge an, sondern wird von der Geschichtlichkeit negativ kontaminiert. Im gleichen Jahr erscheint das Gedicht *Meer- und Wandersagen*, das die Geschichte vom Aussterben der Südseeinsulaner, der Ureinwohner Neuguineas, erzählt, erkennbar an der konkreten geographischen Verortung in der Blanche-Bucht des Bismarck-Archipels, die vor dem Ersten Weltkrieg Kaiser-Wilhelms-Land hieß (vgl. Buch 2019). Wie in *Osterinsel* verarbeitet Benn auch hier Zitate aus den um Leo Frobenius und seine Schüler entstandenen kulturmorphologischen Arbeiten (vgl. Hahn 2011: 434). Kein Naturparadies, sondern ein „unbewegter Raum" der Stille und des Schweigens, des vom europäischen Eingriff zugefügten Leids: „Zeit und Raum sind Flüche / über Land gebaut" (Benn 1966: 66), gerettet wird das ekstatische Moment im Rückzug an die primären Kosmogonien der überflutenden Weltanfänge im Meerchaos: „Meer- und Wandersagen / kennen nur einen Raum / von den Schöpfungstagen / in den Südseetraum" (ebd.: 67).

## *4. Fazit*

Der dichterische Umgang mit dem Südkomplex lässt in Benns Schaffen der Früh- und Mittelphase inter- und transkulturelle Bezüge erkennen, anhand deren er auch auf die historischen, politischen und kulturellen Diskurse der Zeit kritisch reagiert und auf eine „künstliche Neuordnung der Welt" als Subversion und Ablehnung jeglicher Herrschaftsstrukturen (Preiß 1999: 305) abzielt. In der Tat sollen die angeführten Beispiele beweisen, dass man mit „kritischen Zeittexten" (Mayer 2007: 193) zu tun hat und nicht nur mit „bloßen" Metaphorisierungen. Begünstigt durch die explosive Ästhetik des Expressionismus arbeitet der literarische Text „regressiv-revolutionär" (Liedtke 2006: 58) mit Diskursivitäten, die Gattungsgrenzen und kulturelle

Gebilde porös und fruchtbar für eine Geopoetik des Transgressiven samt ihrem utopischen und verzerrten Charakter machen. Das Südliche kommt an Grenzerfahrungen im räumlich-kulturellen sowie psychologischen und ästhetischen Sinne zum Ausdruck, verbindet Isotopien im Mittelmeerraum sowie auf der Weltkarte der Kolonisierung und affirmiert bzw. relativiert tradierte Klischees über Eigenes und Fremdes, Europa und Außereuropa.

## *Literatur*

Allemann, Beda (1963): Gottfried Benn. Das Problem der Geschichte. Pfullingen.

Bassler, Moritz (2007): „Ewigkeit der Accent" – Benns und Einsteins Widmungsgedichte *Meer- und Wandersagen* und *Die Uhr*. In: Matías Martínez (Hg.): Gottfried Benn – Wechselspiele zwischen Biographie und Werk. Göttingen, S. 71–84.

Benn, Gottfried (1961): Gesammelte Werke in vier Bänden. Hg. v. Dieter Wellershoff. Bd. IV. Autobiographischen Schriften. Wiesbaden/München.

Ders. (1965a): Gesammelte Werke in vier Bänden. Hg. v. Dieter Wellershoff. Bd. I. Essays, Reden, Vorträge. Wiesbaden/München.

Ders. (1965b): Gesammelte Werke in vier Bänden. Hg. v. Dieter Wellershoff. Bd. II. Prosa und Szenen. Wiesbaden/München.

Ders. (1966): Gesammelte Werke in vier Bänden. Hg. v. Dieter Wellershoff. Bd. III. Gedichte. Wiesbaden/München.

Ders. (1977): Briefe. Bd. 1. Briefe an F. W. Oelze 1932–1945. Hg. v. Harald Steinhagen u. Jürgen Schröder. Wiesbaden/München.

Ders. (1989): Essays und Reden in der Fassung der Erstdrucke. Hg. v. Bruno Hillebrand. Frankfurt a.M.

Buch, Hans Christoph (2019): Zu Gottfried Benns Gedicht „Osterinsel"; online unter: www.planetlyrik.de/hans-christoph-buch-zu-gottfried-benns-gedicht-osterinsel/2019/09 [Stand: 15.5.2022].

Ehrsam, Thomas (1989): Das Gedicht als Prozess. Versuch einer Interpretation von Benns Zyklus „Schutt". In: Horst Albert Glaser (Hg.): Gottfried Benn 1886 bis 1956. Referate des Essener Colloquiums. Frankfurt a.M. u.a., S. 177–200.

Grätz, Katharina (2009): Korallenchor und Matrosenpuff: Entwürfe des Exotischen bei Benn und Brecht. In: Achim Aurnhammer/Werner Frick/Günter Saße (Hg.): Gottfried Benn – Bertolt Brecht. Das Janusgesicht der Moderne. Würzburg, S. 131–152.

Hahn, Marcus (2011): Gottfried Benn und das Wissen der Moderne. Bd. 2. Göttingen.

Ders. (2006): Über einen Fall von innerer Einklemmung zwischen Literatur und Wissenschaft. Gottfried Benns „Ithaka". In: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur, H. 44: Gottfried Benn. 3. Aufl. Neufassung, S. 50–57.

Hanna, Christian M. (2011): „Die wenigen, die was davon erkannt" – Gottfried Benns (un)heimlicher Dialog mit Goethe. Würzburg.

Heimann, Bodo (1962): Der Süden in der Dichtung Gottfried Benns. Freiburg i.Br.

Hohendahl, Peter Uwe (1987): Zwischen Moderne und Postmoderne: Gottfried Benns Aktualität. In: Paul Michael Lützeler (Hg.): Zeitgenossenschaft. Studien zur deutschsprachigen Literatur im 20. Jahrhundert. Frankfurt a.M.
Horch, Hans Otto (2016): [Art.] „Gesammelte Gedichte" (1927)". In: Christian M. Hanna/Friederike Reents (Hg.): Benn-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart, S. 93–95.
Horn, Anette (o.J.): Das Gehirn als Schauplatz eines (post)kolonialen Amoklaufs: Benns Gedicht *Ostafrika*; online unter: https://www.academia.edu/33917208/Das_Gehirn_als_Schauplatz_eines_post_kolonialen_Amoklaufs_Benns_Gedicht_Ostafrika [Stand: 15.5.2022].
Ihekweazu, Edith (1982): Verzerrte Utopie. Bedeutung und Funktion des Wahnsinns in expressionistischer Prosa. Frankfurt a.M./Bern.
Kolb, Martina (2013): Nietzsche, Freud, Benn, and the Azure Spell of Liguria. Toronto.
Kopp-Marx, Michaela (2007): Die Wirklichkeit des Meeres. Gottfried Benns Dualismen. In: Friederike Reents (Hg.): Gottfried Benns Modernität. Göttingen, S. 122–141.
Korte, Hermann (2010/2011): „Europa, dieser Nasenpopel aus einer Konfirmandennase". Gottfried Benn und der koloniale Europa-Diskurs im literarischen Frühexpressionismus. In: Benn Forum. Beiträge zur literarischen Moderne. Bd. 2, S. 3–29.
Krause, Frank (2015): Literarischer Expressionismus. Göttingen.
Krusche, Dietrich (1984): Palau – Verführung der Ferne. Zu dem Motivkomplex ‚Außer-Europa' in der Lyrik Gottfried Benns. In: Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache 10, S. 33–44.
Leipelt-Tsai, Monika (2015): Aggression in lyrischer Dichtung: Georg Heym – Gottfried Benn – Else Lasker-Schüler. Bielefeld.
Liedtke, Anja (2006): Auf nach Ithaka? Nun fort aus der Gegenwart und keine Zukunft in Sicht. In: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur, H. 44: Gottfried Benn. 3. Aufl. Neufassung, S. 58–70.
Lohner, Edgar (1962): Kommentar zu Gottfried Benns Gedicht „Osterinsel". In: Gottfried Benn: Lyrik und Prosa. Briefe und Dokumente. Wiesbaden, S. 298–304.
Mayer, Theo (2007): Kreative Subjektivität bei Gottfried Benn. In: Matías Martínez (Hg.): Gottfried Benn – Wechselspiele zwischen Biographie und Werk. Göttingen, S. 171–201.
Preiß, Martin (1999): „. . . daß es diese Wirklichkeit nicht gäbe". Gottfried Benns Rönne-Novellen als Autonomieprogramm. St. Ingbert.
Rădulescu, Raluca (2016): Monologe und Dialoge der Moderne. Gottfried Benn, Paul Celan, José F. A. Oliver. Bern/Münster.
Ridley, Hugh (1997): Müllplatz oder Wortrecycling. In: Harald Steinhagen (Hg.): Gedichte von Gottfried Benn. Stuttgart, S. 73–86.
Sahlberg, Oskar (1977): Gottfried Benns Phantasiewelt. „Wo Lust und Leiche winkt". München.
Schröder, Jürgen (1990): The Birth of Art from the Anti-Spirit of the War. Gottfried Benn's „Etappe". In: Rainer Rumold/O[tto] K[arl] Werckmeister (Hg.): The

Ideological Crisis of Expressionism. The Literature and Artistic German War Colony in Belgium 1914–1918. Columbia 1990.
Strohmeyer, Klaus (1984): Zur Ästhetik der Krise. Die Konstitution des bürgerlichen Subjekts in der Aufklärung und seine Krise im Expressionismus. Frankfurt a.M. u.a.
Uerlings, Herbert (2001): Exotismus – Kunst – Geschlecht. Zu einer Konstellation bei Picasso, Benn und Lasker-Schüler. In: Margarete Hubrath (Hg.): Geschlechter-Räume. Konstruktionen von „gender“ in Geschichte, Literatur und Alltag. Köln u.a., S. 194–207.
Ders. (2016): [Art.] „Exotismus und Primitivismus“. In: Christian M. Hanna/Friederike Reents (Hg.): Benn-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart, S. 322 f.
Wellershoff, Dieter (1958): Gottfried Benn. Phänotyp dieser Stunde. Köln/Berlin.
Wodtke, Friedrich Wilhelm (1963): Die Antike im Werk Gottfried Benn. Wiesbaden.
Ders. ([2]1970): Gottfried Benn. Stuttgart.

# Formationen ‚Europas' im Essay. Wissenspoetik und Interkulturalität bei Hugo von Hofmannsthal und Klaus Mann

Reto Rössler (Flensburg)

**Abstract:** Das Europa der klassischen Moderne entwirft sich ‚kleinen Formen'. Speziell nach 1918 greifen Schriftsteller*innen unterschiedlicher Strömungen und Kreise auf die ephemere wie hybride sowie für Anschlusskommunikationen offene Form des Essays zurück, um Europa als kulturell-‚geistiges', aber auch literarisches Projekt neu zu denken. In einer vergleichenden Analyse von Hugo von Hofmannsthals *Blick auf den geistigen Zustand Europas* (1921) und Klaus Manns *Heute und Morgen. Zur Situation des jungen geistigen Europas* (1927) arbeitet der Beitrag die Verkopplung gegenläufiger essayistischer Schreibweisen und Figurationen ‚Europas' und des ‚Europäischen' heraus, anhand derer sich nicht zuletzt auch die widerständige Genese grundlegender Begriffe bzw. Modelle der *interkulturellen* Moderne aufzeigen lassen.

**Keywords:** europäische Literatur, literarische Moderne, Essayismus, Formwissen, literarisches Feld, kleine Form

Paris, Berlin, Prag, Wien – die Metropolen Europas im frühen 20. Jahrhundert waren Labore der Zukunft. Diese Sichtweise auf die klassische Moderne hat, so intuitiv sie erscheinen mag, erst die jüngere Forschung etabliert und damit gegen deren einseitige Festlegung auf Narrative und Diskurse der ‚Krise' argumentiert (vgl. Graf 2008; Cepl-Kaufmann 2018; Becker 2018). Immer deutlicher zeichnen sich seitdem die Konturen des Ineinanderwirkens von Krisendiagnosen und Zukunftsentwürfen speziell in den Jahren der Zwischenkriegszeit ab.

Nach dessen politischem Zusammenbruch auf den Schlachtfeldern von 1918 und seiner bereits weit vor 1914 von Schriftsteller*innen diagnostizierten kulturellen Krisensituation wird Europa in den Jahren zwischen den beiden Weltkriegen zum Probefall ambivalenter Zuschreibungen, an die sich im literarischen Feld der Zeit ganz unterschiedlich geartete ästhetische Aufbrüche knüpfen. Zu den komplexen Wechselbeziehungen zwischen (europäischer) Literatur und Europa-Diskurs liegen inzwischen eine Reihe von Arbeiten vor (vgl. z.B. Lützeler 1992; Conter 2004; Kraume 2010; Johann/Patrut/Rössler 2019; Wolf 2021), von denen speziell die Arbeiten Paul Michael Lützelers auf die Etablierung eines eigenständigen (Sub-)Genres, dem „Europa-Essay", hingewiesen haben (vgl. Lützeler 1994). Gleichwohl offenbart bereits die

kursorische Lektüre der Europa-Essayistik dieser Jahre eine enorme Heterogenität der politischen, kulturellen sowie ästhetischen Bezugnahmen und Neuentwürfe des europäischen Kontinents wie des ‚Europäischen'. Barbara Beßlich und Tillmann Heise haben daher mit Recht darauf hingewiesen, dass sich die damaligen Vorstellungen Europas oft deutlich von den heutigen unterschieden und es „neben progressiven und liberalen Ideen [. . .] auch Europa-Entwürfe [gab], die mit einer ausgeprägten Freund-Feind-Matrix antiliberale Gegenordnungen imaginierten." (Beßlich/Heise 2021: 123) Einen in dieser Weise differenzierenden Blick gilt es im vorliegenden Beitrag auch für die vergleichende Analyse zweier Europa-Essays beizubehalten und sie speziell auf deren *generisches* und *interkulturelles* Potenzial hin zu befragen. Beide Aspekte hängen, wie sich zeigt, unmittelbar zusammen. Denn während die Essayforschung der vergangenen Jahre im Rekurs auf Kategorien wie ‚Kontingenz', ‚Skepsis' oder ‚Subjektivität' (vgl. Zima 2012) epistemische und kulturkritische (vgl. Braungart/Kauffmann 2006) sowie selbstreferentielle und metatextuelle Potenziale (vgl. Nübel 2016) der Gattung offengelegt hat, sind essayistische Formbildung und interkulturelles Schreiben bisher kaum in systematischem Zusammenhang untersucht worden.

Doch gilt: Wie die Metropolen Labore der Zukunft waren, so bildete der Essay von seinen frühneuzeitlichen Anfängen bei Montaigne und Bacon bis ins 20. Jahrhundert eine Denkform des Utopischen und Möglichen (vgl. Wild 2013; Zima 2012: 139–171). Gerade der Befund der Heterogenität offenkundig gegenläufiger Positionen zu Europa und (europäischer) Kultur in der Gattung „Essay" öffnet so den Blick auf ein in epistemischer Hinsicht nicht statisches, sondern vielmehr *generisches* (vgl. Bies/Gamper/Kleeberg 2013; Maar/Ruda/Völker 2017), d.h. kulturelle Begriffe, Kategorien, Denkfiguren und Praktiken dynamisierendes Medium, an dem sich so die schrittweise und widerständige Genese der Kategorie ‚Interkulturalität' sowie eines „Europas der Übergänge" vergleichend analysieren lassen. Innerhalb dieser „Literatur- und Wissensgeschichte der interkulturellen Moderne" (vgl. Johann/Patrut/Rössler 2019) korrespondieren, wie die exemplarischen Lektüren zu Hofmannsthal und Klaus Mann zeigen, verschiedene Traditionslinien des essayistischen Schreibens mit unterschiedlichen, enger oder weiter gefassten, be- oder entgrenzenden Vorstellungen von europäischer Kultur. Zu prüfen ist dabei unter anderem, ob über die bloße Korrespondenz hinaus die jeweilige formale Anverwandlung der essayistischen Schreibform die Vorstellungen von ‚Kultur' und ‚Europa' auch präfigurierten, mit anderen Worten: ob der Essayform damit auch in kulturtheoretischer Hinsicht formbildende Potenziale zuzuschreiben sind.

## 1. *Europa aus dem Geist der Dichterpersona, oder: Wägen und Wählen im Essay. Hugo von Hofmannsthals* Blick auf den geistigen Zustand Europas *(1921)*

Unter den Dichter*innen und Schriftsteller*innen der Moderne war Hugo von Hofmannsthal vermutlich derjenige, den der Zusammenbruch der „alten Welt", d.h. hier zunächst: Habsburgs, am heftigsten erschüttert hat und der aus dieser Erschütterung heraus mit allen Mitteln und in unterschiedlichen Medienformaten und Kunstformen (ob als Zeitschriftenherausgeber, als Redner und Essayist oder Dramatiker) versucht hat, den untergegangenen Geist der ‚Welt von gestern' wiedererstehen zu lassen (vgl. Bernstein 1992; Fossaluzza 2009). Inspiriert durch die Idee eines neu entstehenden „Mitteleuropas", mit der Hofmannsthal insbesondere durch Friedrich Naumanns gleichnamige kleine Schrift von 1915 in Berührung gekommen war, sieht er Europa fortan als „neues großes Vaterland" an (Heise 2019: 100). Ein neues Europa kann aus seiner Sicht jedoch weder als Zollunion und gemeinsamer Wirtschaftsraum noch durch politische Grenzverschiebungen und Abkommen entstehen, sondern allein durch den *Geist* – dies ist einer der Grundgedanken Hofmannsthals zu Europa, der sich von seiner frühen Berner Rede *Die Idee Europa* (1917; vgl. Hofmannsthal 1979b: 43–54) bis zu dem dramatischen *Turm*-Komplex der 1920er Jahre durchzieht (vgl. Schneider 2016).

Mochte der ‚Geist', im Zentrum des idealistischen Denkens stehend, zu den Schlüsselbegriffen der akademischen Philosophie im 19. Jahrhundert gehören, erfuhr er im literarischen Feld der Jahrhundertwende eine Popularisierung und zugleich eine kulturkritische Umbesetzung (vgl. Przylebski 2015). Sah man in der ‚Krise des Geistes' einen sicheren Indikator kultureller Schieflagen, erhoffte man deren Auswege in Formen und Praktiken der *Vergeistigung*. Ein solcher kulturkritischer Grundton klingt auch bereits im Titel von Hugo von Hofmannsthals Essay *Blick auf den geistigen Zustand Europas* (1921) mit an. Seine Introspektion des europäischen Geistes diagnostiziert dabei einen geistigen Mangel im doppelten Sinne: fehle es doch an umfassenden, Orientierung stiftenden geistigen Deutungen *von* Europa wie auch an großen Geistern *in* Europa. Wie bereits die ersten Absätze des Essays erhellen, scheidet sich der hier entfaltete Entwurf von allen Versuchen, über den Umweg der Europa-Kritik den Geist der (deutschen) Nation wieder heraufzubeschwören. In enger konzeptueller Nähe zu den literarischen und philologischen Projekten im George-Kreis (vgl. Streim 1996: bes. 181–187) erscheint „Geist" bei Hofmannsthal stattdessen als eine Kategorie, die (1) an der Schnittstelle von ästhetischer und politischer Sphäre angesiedelt ist, die (2) im Prozess künstlerischer Vergeistigung auf die Bildung kultureller Gemeinschaften hinzielt und die (3) mit der Notwendigkeit einer charismatischen Dichterpersona als Instanz zur Herstellung ebendieser geistig-kulturellen

Einheit verknüpft ist. Im *Blick auf den geistigen Zustand* erwächst aus der so umrissenen Krise des Geistes die Sehnsucht nach der Figur eines „großen Mannes" (vgl. Gamper 2016) in Gestalt einer die Epoche prägenden, alles andere überstrahlenden Dichterpersona. Auf den nicht mehr als vier Druckseiten des Essays gestaltet und steigert dieses ‚Textbegehren' sich von dem Wunsch nach einem „Magier" zu einem, von dem „geistige Gewalt" ausgeht, und zu einem „geistigen Beherrscher" bis hin zu einem „Anwärter auf den Thron des geistigen Imperators" und gar einem „wahren Führer der Seelen" (Hofmannsthal 1979a: 479).

Wie wirken geistiges Europa und essayistische Form(-bildung) hier aber nun ineinander? Hofmannsthal lässt es nicht bei der kulturkritischen Beobachtung bewenden, dass nach den Entmachtungen bzw. Abdankungen weltlicher Herrscher auch der geistige Thron Europas unbesetzt sei; sein Essay vollzieht in der Folge eine Suchbewegung nach möglichen Erben und Thronfolgern. Dem nur wenige Monate zuvor mit dem Nobelpreis für Literatur gekrönten Anatole France attestiert er zunächst „einen geistige[n] Zauber", doch komme dieser letztlich nicht über den Rang eines epigonenhaften Dichters hinaus (ebd.: 478). In seiner journalistischen Brillanz vermöge der Ire Bernard Shaw zwar, das „Erbe der Heinrich Heineschen Schreibweise anzutreten", nicht jedoch, die moderne europäische Seele „in Erschütterung" zu versetzen (ebd.: 479). Ibsen und Tolstoi seien zwar beide groß gewesen, gehörten jedoch in ihrem ganzen Sein und Wirken einer bereits untergegangenen Epoche an. Von Absatz zu Absatz gestaltet sich Hofmannsthals Essay so als hochselektive Dichterkür. Am Ende der strengen Auswahl bleiben lediglich zwei Kandidaten übrig, die, obgleich beide verstorben, aufgrund ihres lebendigen Nachlebens im literarischen Feld als würdige ‚Dichterkönige' befunden werden: Dostojewski und Goethe.

Das Schreibverfahren des schrittweisen Auslesens und die argumentative Engführung auf ein einziges Prinzip, hier: eine Person hin, ist nicht nur rhetorisch auffällig, sondern erweist sich überdies auch für eine bestimmte formgeschichtliche Ausprägung des Essays seit der Frühen Neuzeit als charakteristisch. Bildete der ‚Versuch' im Zeitalter der Aufklärung jene Textform, welche die getrennten Gebiete der Naturforschung, Philosophie und Künste, experimentelles und essayistisches Wissen, formal zusammenspannte (vgl. Rössler 2017), so lassen sich dessen Anfänge um 1600 dagegen auf eine doppelte, in zwei Wissenskulturen gründende Wurzel zurückführen: Essays schrieben damals sowohl die humanistischen Gelehrten, beginnend mit Michel de Montaignes *Essais* (1587), als auch die experimentell verfahrenden Naturphilosophen der *new science* (vgl. Müller-Funk 1995: bes. 21–104). Beide gegenläufigen Linien der Gattung, experimentelles wie literarisches *essaying*, gründen auf ein und derselben Kultur- und Erkenntnistechnik des prüfenden Wägens, lat. *exagium*. Auf der einen Seite des essayistischen

Paradigmas stehen damit beispielsweise Francis Bacons *Essays* (1597) oder Galileis *Il Saggiatore* (*Die Goldwaage*; 1623), die beide eine funktionale Verbindung zwischen der Waage als Trenn- und Scheideinstrument im alchemistischen Versuch und dem argumentativen bzw. narrativen Trennverfahren im Essay herstellen. Der Essay ist hier als Experiment mit anderen Mitteln anzusehen; an seinem Ende sollen, wenn nicht robuste Tatsachen, so doch klar identifizierbare und im Fortgang weiter prüfbare Hypothesen stehen. Am anderen Ende des Paradigmas stehen dagegen, ausgehend von Montaigne, literarische, thematisch der Tradition der Moralistik und Lebenskunst zuzurechnende Essays, die häufig nicht für den öffentlichen Diskurs, sondern zunächst zur privaten Selbsterkundung geschrieben wurden. Gleichwohl war die Metaphorik des Wägens für Montaigne nicht weniger bedeutsam als für seine experimentell verfahrende Zeitgenoss*innenschaft, was sich allein an dem Umstand ablesen lässt, dass Ersterer 1572 eine Waage als sein Emblem auf eine Schaumünze prägen und mit der *subscriptio „Que sais je ?"* versehen ließ. Im Unterschied zu Bacon steuert die Wäge-Metaphorik in den *Essais* gerade nicht die argumentative Praxis des Scheidens und damit auch Ent-Scheidens. Viel eher ist sie bei Montaigne auf die Pendelfunktion der Waage bezogen, die hier (ebenfalls) in ein essayistisches Verfahren überführt wird. Gemäß der französischen Wortbedeutung ist der *essai* dabei als Text-Versuch konzipiert, in welchem die Gedanken in Bewegung geraten, argumentativ hin- und herpendeln, um schließlich in der Schwebe gehalten werden zu können (vgl. Rössler 2017: 45–71). Anstatt mit narrativen Mitteln Evidenz und Eindeutigkeit herzustellen, versetzt die Darstellungsform ihre Leser*innen so dazu, dezidierte Positionen zu hinterfragen und konsensuell abweichende Haltungen probeweise zuzulassen.

Ausgehend von der Frühen Neuzeit entfaltet die doppelte Poetik des Essays ein wirkmächtiges Nachleben, schreiben sich doch dessen beide Linien über die Aufklärung und das ‚lange' 19. Jahrhundert bis in die klassische Moderne und die Europa-Essayistik fort. Steht Hofmannsthals Essay demnach also in der Tradition einer auf Differenz und Vereindeutigung hin ausgerichteten Gattungslinie, so wirft dies indes die Frage nach den Unschärfen und fehlenden Begründungen auf, die dem ausgestellten Bemühen um Vereindeutigung doch so offenkundig zuwiderlaufen. Warum etwa *müssen* es ausgerechnet Goethe und Dostojewski sein, warum nicht Tolstoi oder Ibsen? Hofmannsthal bleibt eine überzeugende Antwort hierauf schuldig, doch bemüht er sich bei genauerer Betrachtung auch gar nicht erst darum, eine solche zu geben. Trotz aller Anleihen bei der Gattungstradition ist der entscheidende Unterschied zu Bacon und Galilei letztlich darin zu sehen, dass sein Ausleseverfahren jederzeit ein bloß simuliertes bleibt – eines, das sich nichtsdestoweniger für seine Position hinsichtlich der Leistung von Kunst und seines Verhältnisses zur Kultur als aufschlussreich erweist. So liegen die Gründe

der Wahl jenseits der gegebenen Begründungen. Sie sind jedoch keineswegs grundlos, wie der Rückblick in den Literaturkalender zeigt. Von Hofmannsthal nicht eigens expliziert, weil zeitgenössischen Leser*innen vor Augen stehend, fiel das avisierte Publikationsjahr[1] mit den Jubiläumsjahren, dem 100. Geburtstag sowie 40. Todestag des russischen sowie dem 90. Todestag des deutschen „Dichterfürsten“ zusammen. Der Essay ist somit als nachträgliche Legitimation (des Dichters Hofmannsthal) zugleich als Sichtbarmachung und Hervorhebung einer durch den Literaturbetrieb bereits realisierten kollektiven Wahl qua Kanonisierung anzusehen. Damit erweist sich jedoch auch bei Hofmannsthal die vermeintliche ‚Natur‘ des europäischen Geistes als eine, die jederzeit der kulturellen Formung bedarf.

## 2. *Europas (widerständiges) Werden, oder: Essayismus als Pendelbewegung. Klaus Manns* Heute und morgen. Zur Situation des jungen geistigen Europas *(1927)*

Wenngleich Montaigne und Klaus Mann hinsichtlich ihrer Wirkungsabsicht und ihres Adressatenkreises nur wenig verbindet – Ersterer schrieb die *Essais* ausschließlich für sich selbst, Letzterer suchte in Form des essayistischen Schreibens im literarischen Feld Anerkennung zu finden –, so ist Manns sechs Jahre nach *Blick auf den geistigen Zustand* erschienener separater Druck *Heute und morgen. Zur Situation des jungen geistigen Europas* (1927) in poetologischer Hinsicht doch zweifellos in der Montaigne’schen Gattungslinie des Essays zu verorten. Im diametralen Gegensatz zu Hofmannsthals Essay versucht Mann den europäischen Geist nicht zu personifizieren und begrenzt ihn ebenso wenig auf eine der Hochkultur zuzurechnende Dichterfigur. Stattdessen sieht er in der durch den ehemaligen österreichischen Grafen Richard von Coudenhove-Kalergi initiierten „Pan-Europa“-Bewegung den ersten Anstoß einer kulturellen Erneuerung gegeben, die durch eine ungleich breitere Basis getragen wird: die der europäischen Jugend.

Mit der Öffnung der kulturellen Trägerschaft des europäischen Geistes auf und für die Jugendkultur korrespondiert bei Mann eine essayistische Gedankenbewegung, deren Etappen sich gleichwohl entlang der Textstruktur von insgesamt sechs Abschnitten relativ klar umreißen lassen: In offenkundiger direkter Reaktion auf die kulturellen Vergeistigungsversuche, wie sie im erweiterten George-Kreis neben Hofmannsthal etwa auch Rudolf Pannwitz (*Die Krisis der europäischen Kultur*; 1917) angestellt hatte, teilt der

1 Der Essay erschien erst posthum im vierten Band der Fischer-Gesamtausgabe im Jahr 1955.

erste Abschnitt beider kulturelle Krisendiagnosen, erhebt jedoch zugleich Einspruch gegen die hier offerierten Bewältigungsversuche, indem er ein entschiedenes „Mißtrauen gegen den Geist" formuliert (Mann 1927: 8). Das Prinzip der Auslese und Vereindeutigung in sein (an Montaigne geschultes) *skeptisches* Gegenteil verkehrend, stellt der zweite Abschnitt sodann eine Reihe von Typologisierungsversuchen des „jungen Europäers" an, um zu dem Ergebnis zu gelangen, dass dessen einzig verallgemeinerbares Merkmal gerade in seiner Haltung zu sehen ist, Formen der normativierenden sowie überzeitlichen Festschreibung der Person von sich zu weisen. Nicht zuletzt infolge der vielfachen Kontingenzerfahrungen und kulturellen Umbrüche sei er, der junge Europäer, stattdessen „unvoreingenommener, freudiger, erschreckter im Leben; freilich auch geistig verantwortungsloser; [begleitet vom; R.R.] ständige[n] Gefühl, in einem Interim zwischen zwei Katastrophen zu leben" (ebd.: 16). Der dritte Abschnitt zieht hieraus schließlich die verallgemeinernde kulturtheoretische Konsequenz, jeglichen Formen kollektiver Identifizierung, Personifizierung, Verkörperung und/oder Auratisierung eine dezidierte Absage zu erteilen. Rationalität, Personen-, Waren- und Starkult sowie der Körper (den die zeitgenössische Philosophie für sich wiederentdeckt hatte) erweisen sich Mann zufolge allesamt als ihrerseits problematische Prinzipien. Insofern auch sie entweder auf bloßen Oberflächenphänomenen oder aber – ins andere Extrem kippend – auf Binarismen basieren und damit wiederum Gelegenheit zu anthropologischen und kulturellen Festschreibungen bieten, stellen auch sie sich als kaum tragfähige Kategorien einer im Entstehen begriffenen jungen europäischen Kultur heraus.

Während in den Abschnitten eins bis drei von *Heute und morgen* die Figuration des ‚großen Mannes' und die ästhetische Praxis des Vergeistigens – und mit beiden wiederum das essayistische Verfahren des Selegierens/Wählens – dekonstruiert werden, öffnet die bis dato so konzise ausgearbeitete essayistische Argumentation in den kürzeren Abschnitten vier bis sechs schließlich den Raum für eine losere, von Montaigne als wägende Pendelbewegung seines essayistischen Schreibens imaginierte Gedankenführung, in der auch Klaus Mann – darin Hofmannsthals Essay nicht unähnlich – auf den zeitgenössischen Literaturbetrieb in Gestalt aktueller Neuerscheinungen zu Europa und europäischer Kultur Bezug nimmt. Wenn Mann hier unter anderem auf seinen Onkel Heinrich Mann, Ernst Bloch oder Max Scheler verweist, so geschieht dies keineswegs im Gestus einer Aufwertung oder gar ‚Kür' der genannten Autoren. Auch geht es nicht einmal mehr um die hierin vertretenen Positionen im Detail – dafür sprechen die kursorische Behandlung sowie die ganz unterschiedlichen Intellektuellen- und Schriftstellerkreisen zuzurechnende Wahl der angeführten Autoren. Die letzten Seiten des Essays suchen stattdessen offenkundig die konzeptuelle Breite und Verstreutheit kursierender Neuentwürfe Europas in den Blick zu rücken. Dabei richten sich die

Hinweise auf bestehende Theorieangebote (ausnahmslos etablierter Autoren) vor allem an das wiederkehrende „Wir“ der europäischen Jugend (vgl. Mann 1927: 27–39), verbunden mit dem Appell, deren anschlussfähige Begriffe und Figurationen hier durchaus bereits im Sinne einer Vermittlung von *high and low culture* mit neu aufkommenden technischen Dispositiven und Medien in Beziehung zu denken – um so schließlich ein tragfähiges Gegennarrativ gegen ein durch den Rückfall in exkludierende und agonale Denkmuster bedrohtes Europa zu etablieren.

Mit Blick auf die Montaigne’sche Pendelbewegung des Ein- und Ausschwingens ist die große Stärke des Mann’schen Essays in seinem Ausblick denn auch weniger in der Konkretheit ihrer Bestimmung als in der Sensibilität für eine anno 1927 noch immer und bereits wieder ressentimentgeladene, antidemokratische und nationalistische Stimmung zu sehen (vgl. Kraume 2010: 322–324), der mit dem Schlusssatz des Essays im Sinne eines *kairos*, eines günstigen, entscheidenden und zum Handeln auffordernden Moments, begegnet wird: „Wir stehen an keinem Ende, wir stehen am Anfang. [. . .] [I]n allen Abenteuern seiner schweifenden Seele, in allen Verirrungen seines ungebärdigen Herzen, wird er [der junge Europäer; R.R.] niemals vergessen, daß der geliebte Name solcher Gemeinschaft ‚Europa!‘ lautet.“ (Mann 1927: 39)

Was über die Emphase dieser, das „Morgen“ Europas wie die europäische Jugend gleichermaßen anrufenden Schlussformel beinahe untergeht, liegt in der Betonung der hiermit verbundenen „Abenteue[r]“ wie „Verirrungen“: in der Vorstellung nämlich, dass das werdende Europa in seiner kollektiven Offenheit und Unabschließbarkeit neben allen Formen des Enthusiasmus und Staunens ebenso die Momente des Irrens, Scheiterns, des begrenzten Wissens und/oder Nichtwissens sowie des schrittweisen Tastens und Operierens mit kontingenten Wissensbeständen umfasst. Ein solcher, für Kontingenz und Prozessualität sensibler Formationsbegriff ‚Europas‘ und des ‚Europäischen‘ weist dabei zum einen auf die generische Linie der Wissensform ‚Essay‘ zurück, zum anderen – bezogen auf jüngere Versuche, die Begriffe Europa und Interkulturalität als „Projekt“ bzw. als Figur des ‚Übergänglichen‘ zu denken (vgl. Heimböckel/Weinberg 2014: bes. 132–140; Patrut 2019: 14; Patrut/Rössler/Schiewer 2022) – jedoch auch bereits in die Gegenwart literatur- und kulturtheoretischer Debatten voraus.

***

Der in der klassischen Moderne vielbeschworene (wie kritisierte) „europäische Geist“ ist kein freischwebender, ‚Europa‘ keine überzeitliche, vielmehr eine historisch variable Reflexionskategorie – beide sind damit nicht ohne materiale Substrate, d.h. sie hervorbringende mediale Formate, zu denken. Der Essay bildet jene kleine Form der Moderne, die neben Wissensbeständen

der Einzelwissenschaften und Autor- und Subjektverhältnissen auch die Genese kulturtheoretischer Leitbegriffe präfigurierte und prozessualisierte.

In der vergleichenden Lektüre der beiden Europa-Essays zeigte sich eine wissenspoetologische Verkopplung von essayistischer und (inter-)kultureller Formprägung. Während Hofmannsthals abwägend-selegierendes Essayverfahren die Erhebung der Dichterpersona als Instanz eines wiederbelebten europäischen Geistes herbeiführt, dekonstruiert der Mann'sche Essay in skeptischer Manier personalisierte und der Dichtung allein anheimgestellte europäische Heilserwartungen, um in einer essayistischen Pendel- und Suchbewegung ‚Europa' und das ‚Europäische' als offene und zugleich drängende Frage auszuweisen, deren Beantwortungen er neben der Kunst auch den populären Medien sowie der europäischen Jugend anvertraut. Neben allen konzeptuellen Unterschieden ist dagegen eine Gemeinsamkeit beider Autor- und Essaypoetiken in der jeweils zugrundeliegenden Triangulation von Europa, Kultur und Literatur zu sehen. Derartige interdiskursive Verflechtungen auf breiterer Basis im literarischen Feld zu analysieren, erschiene somit vor dem Hintergrund der Annahme lohnend, dass Bezugnahmen auf europäische Krisenphänomene und Zukunftsentwürfe nicht zuletzt auch die Werkpolitiken und Formästhetiken von Autor*innen der Moderne entscheidend geprägt und mitbestimmt haben.

Die hier angestellten exemplarischen Beobachtungen hatten indes nicht zum Ziel, Aussagen über die Relevanz von Interkulturalität bzw. interkulturellem Schreiben in einem der beiden Autorwerke zu treffen;[2] sie galten vielmehr dem Nachweis, dass auch kulturwissenschaftliche Kategorien und Begriffe wie jener der ‚Interkulturalität' einer gegenläufigen und widerständigen Genese unterliegen, die sich nicht zuletzt in und über literarische Formen gestaltet.

Zu fragen wäre an diesem Punkt schließlich, ob es nicht einer dialogischen Formgeschichte der Interkulturalität bedürfte, die über die syn- und diachrone Analyse interagierender Formen und Formate das schrittweise Werden oder vielmehr problemgeschichtliche ‚Herausschälen' interkultureller Schreibweisen mit sichtbar machte.

2 Wenn Hofmannsthal im direkten Vergleich hier eher als der kulturtheoretisch (wie poetologisch) konservativere der beiden Autoren erscheint, so sind interkulturelle Dimensionen in seinem Denken und Schreiben demgegenüber doch insbesondere in Hinsicht auf seine literarischen Blickverkehrungen, der Betrachtung Europas von imaginierten Standpunkten außereuropäischer Kulturen, seitens der Hofmannsthal-Forschung herausgearbeitet worden (vgl. z.B. Collel 2005; Pekar 2009; Heim 2019).

## *Literatur*


Becker, Sabina (2018): Experiment Weimar. Eine Kulturgeschichte Deutschlands 1918–1933. Darmstadt.

Bernstein, Inna (1992): Die Europa-Konzeption Hugo von Hofmannsthals. In: Josef Strelka (Hg.): „Wir sind aus solchem Zeug wie das zu träumen …". Beiträge zum Werk Hugo von Hofmannsthals. Frankfurt a.M., S. 363–376.

Beßlich, Barbara/Heise, Tillmann (2021): Im Kampf mit der Moderne. Verfreundete Europäer. In: Ruperto Carola. Forschungsmagazin der Universität Heidelberg 17, S. 123–131.

Bies, Michael/Gamper, Michael/Kleeberg, Ingrid (Hg.; 2013): Gattungs-Wissen. Wissenspoetologie und literarische Form. Göttingen.

Braungart, Wolfgang/Kauffmann, Kai (Hg.; 2006): Essayismus um 1900. Heidelberg.

Cepl-Kaufmann, Gertrude (2018): 1919 – Zeit der Utopien. Zur Topographie eines deutschen Jahrhundertjahres. Bielefeld.

Collel, Michael (2005): Hofmannsthals Existenzbegriff interkulturell gelesen. Nordhausen.

Conter, Claude (2004): Jenseits der Nation – das vergessene Europa des 19. Jahrhunderts. Die Geschichte der Inszenierungen und Visionen Europas in Literatur, Geschichte und Politik. Bielefeld.

Fossaluzza, Christina (2009): Phönix Europa? Krieg und Kultur in Rudolf Pannwitz' und Hugo von Hofmannsthals europäischer Idee. In: Sascha Bru/Jan Baetens/Benedikt Hjartarson (Hg.): Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent. Berlin, S. 113–125.

Gamper, Michael (2016): Der große Mann. Geschichte eines politischen Phantasmas. Göttingen.

Graf, Rüdiger (2008): Die Zukunft der Weimarer Republik: Krisen und Zukunftsaneignungen in Deutschland 1918–1933. München.

Heim, Leonie (2019): „Euer Europa ist ein gefährliches Gewebe". Hugo von Hofmannsthals Blick aus Asien in seinen *Erfundenen Gesprächen und Briefen*. In: Barbara Beßlich/Cristina Fossaluzza (Hg.): Kulturkritik der Wiener Moderne (1890–1938). Heidelberg, S. 235–245.

Heimböckel, Dieter/Weinberg, Manfred (2014): Interkulturalität als Projekt. In: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 5, H. 2, S. 119–144.

Heise, Tillmann (2019): „Schöpferische Restauration" und Habsburg *reloaded*. Hugo von Hofmannsthals Europaideen der 1920er Jahre, Rohans Kulturbund und die *Europäische Revue*. In: Barbara Beßlich/Cristina Fossaluzza (Hg.): Kulturkritik der Wiener Moderne (1890–1938). Heidelberg, S. 87–104.

Hofmannsthal, Hugo von (1979a): Blick auf den geistigen Zustand Europas. In: Ders.: Gesammelte Werke. 10 Bde. Hg. v. Bernd Schoeller in Beratung m. Rudolf Hirsch. Bd. 8. Frankfurt a.M., S. 478–481.

Ders. (1979b): Die Idee Europa. Notizen zu einer Rede. In: Ders.: Gesammelte Werke. 10 Bde. Hg. v. Bernd Schoeller in Beratung m. Rudolf Hirsch. Bd. 8. Frankfurt a.M., S. 43–54.

Johann, Wolfgang/Patrut, Iulia-Karin/Rössler, Reto (Hg.; 2019): Transformationen Europas im 20. und 21. Jahrhundert. Zur Ästhetik und Wissensgeschichte der interkulturellen Moderne. Bielefeld.

Kraume, Anne (2010): Das Europa der Literatur. Schriftsteller blicken auf den Kontinent 1815–1945. Berlin/Boston.

Lützeler, Paul Michael (1992): Die Schriftsteller und Europa. Von der Romantik bis zur Gegenwart. München/Zürich.

Ders. (Hg.; 1994): Hoffnung Europa. Deutsche Essays von Novalis bis Enzensberger. Frankfurt a.M.

Maar, Kirsten/Ruda, Frank/Völker, Jan (Hg.; 2017): Generische Formen. Dynamische Konstellationen zwischen den Künsten. Paderborn.

Mann, Klaus (1927): Heute und Morgen. Zur Situation des jungen geistigen Europas. Hamburg.

Müller-Funk, Wolfgang (1995): Erfahrung und Experiment. Studien zu Theorie und Geschichte des Essayismus. Berlin.

Nübel, Birgit (2016): Essayismus als Metatext. In: Michael Ansel/Jürgen Egyptien/Hans-Edwin Friedrich (Hg.): Der Essay als Universalgattung des Zeitalters. Diskurse, Themen und Positionen zwischen Jahrhundertwende und Nachkriegszeit. Leiden/Boston, S. 28–46.

Patrut, Iulia-Karin (2019): Poetiken des Übergangs. Interkulturelle Literatur als poetische Gesellschaftskritik. In: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 10, H. 2, S. 11–21.

Dies./Rössler, Reto/Schiewer, Lenore Gesine (Hg.; 2022): Für ein Europa der Übergänge. Interkulturalität und Mehrsprachigkeit in europäischen Kontexten. Bielefeld.

Pekar, Thomas (2009): Hofmannsthals Umweg über Asien. Zur Konstellation von Europa und Asien im europäischen Krisen-Diskurs am Anfang des 20. Jahrhunderts. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 83, H. 2, S. 246–261.

Przylebski, Andrzej (2015): [Art.] „Geist". In: Annika Hand/Christian Bermes/Ulrich Dierse (Hg.): Schlüsselbegriffe der Philosophie des 19. Jahrhunderts. Hamburg, S. 191–208.

Rössler, Reto (2017): Vom Versuch. Bauteile zur Zirkulationsgeschichte einer impliziten Gattung der Aufklärung. Berlin.

Schneider, Sabine (2016): Art. „Österreich/Mitteleuropa". In: Mathias Mayer/Julian Werlitz (Hg.): Hofmannsthal-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart, S. 125–127.

Streim, Gregor (1996): Deutscher Geist und europäische Kultur. Die „europäische Idee" in der Kriegspublizistik von Rudolf Borchardt, Hugo von Hofmannsthal und Rudolf Pannwitz. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift 46, S. 174–197.

Vogl, Joseph (1998): Poetologien des Wissens um 1800. München.

Wild, Markus (2013): Art. „Essay". In: Roland Borgards u.a. (Hg.): Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart/Weimar, S. 277–282.

Wolf, Norbert Christian (2021): Europa-Konzeptionen in der österreichischen Literatur der Zwischenkriegszeit: Hofmannsthal – Musil – Zweig. In: Pandaemonium Germanicum 24, H. 44, S. 106–123.
Zima, Peter (2012): Essay/Essayismus. Zum theoretischen Potenzial des Essays: Von Montaigne bis zur Postmoderne. Würzburg.

# Vom Wunsch, ein anderer zu werden. Überlegungen zum interkulturellen Adoleszenzroman

Julian Osthues (Lüneburg), Jennifer Pavlik (Kassel)

**Abstract:** Seit der Jahrtausendwende hat sich die Beschäftigung mit Literatur und Adoleszenz zu einem produktiven Arbeitsfeld der Literaturwissenschaft entwickelt, das bis heute nicht an Attraktivität eingebüßt hat. Dabei sind in der Forschung bisher erst wenige Arbeiten erschienen, die nach dem spezifischen Zusammenhang von Adoleszenz und Alterität fragen und etwa auf Perspektiven und Ansätze der interkulturellen Literaturwissenschaft wie auch der germanistischen Interkulturalitätsforschung zurückgreifen. Dass gerade das Konzept der Adoleszenz eine erstaunliche Affinität zu interkulturellen Themen, Problem- und Fragestellungen besitzt, die in der Literatur auf besondere Weise verhandelt werden, will der vorliegende Beitrag zum Anlass nehmen, um gattungstypologische Grundlagen eines sog. ‚interkulturellen Adoleszenzromans' zu diskutieren.

**Keywords:** Adoleszenzroman, Jugendliteratur, Migration, Gegenwartsliteratur

## *1. Vorüberlegungen*

Gattungsgeschichtlich zählt der Adoleszenzroman zu einer noch recht jungen Gattung (vgl. Gansel 2010: 171; Lange 2016: 147), dessen Vorläufer jedoch bis ins späte 18. Jahrhundert zurückreichen.[1] Dieser thematisiert den Übergang junger Heranwachsender (lat. *adolescere*: heranwachsen) von der Kindheit in das Erwachsenenalter. Adoleszenz meint dabei eine Zeitspanne, in der physische, psychische und soziale Entwicklungen gravierende Einflüsse auf die Individuation junger Menschen besitzen (vgl. Gansel 2010: 167). Diese auf Zeit gestellte Lebensphase wird dabei als Durchgangsstation im Sinne eines „psychosozialen Moratoriums" (King 2004: 29) verstanden und gibt gleichsam Raum für ihre Literarisierung. Im Mittelpunkt von Adoleszenzliteratur stehen folglich die Auseinandersetzung mit Fragen nach der eigenen Identität, der Suche nach Selbstentwürfen und Sinnstiftung sowie sämtliche Formen tief erfahrener Identitätskrisen, die zugleich soziale Spannungen zwischen Individuum und Familie, Gesellschaft, Kultur verhandeln. Nicht selten

1 In der Forschung werden hier Johann Wolfgang von Goethes *Die Leiden des jungen Werther* (1774–1776) und Karl Philipp Moritz' *Anton Reiser* (1785–1790) genannt (vgl. Weinkauff/Glasenapp 2010: 125; Gansel 2016: 5 f.).

wird „gerade das Scheitern des Jugendlichen in seinem Entwicklungsprozess“ thematisiert (Lange 2016: 151). Mit dem Aufkommen des Begriffs Adoleszenzroman in den späten 1980er Jahren, der sich an die angloamerikanische *adolescent novel* anlehnt (vgl. ebd.: 47), hat sich dieser als Gattung erst in den 1990er Jahren durchsetzen können; und zwar in unmittelbarer Nachbarschaft, ja häufig im Schnittbereich tradierter Gattungen wie Bildungsroman, Erziehungsroman, Entwicklungsroman und von verschiedenen jugendliterarischen Gattungen wie z.B. der problemorientierten Literatur, Abenteuerroman oder Jeansliteratur (vgl. ebd.).

Seit der Jahrtausendwende hat der Adoleszenzroman nicht an Popularität eingebüßt. Dabei scheint ihm das Merkmal eigen, traditionelle Grenzziehungen infrage zu stellen. Damit soll nachfolgend eine Eigenschaft ins Zentrum rücken, die mit Blick auf das Thema des Tagungsbandes von Interesse ist und Gegenstand einer Bestandsaufnahme aus interkultureller Perspektive sein soll: das Potential zur Grenzüberschreitung. Obgleich sich in der Forschung ein dreigliedriges Modell etabliert hat, das zwischen ‚klassischem‘, ‚modernem‘ und ‚postmodernem‘ Adoleszenzroman unterscheidet, so scheint sich die Literatur gattungstypologischen Klassifizierungsversuchen zu entziehen, indem „nach Belieben davon abgewichen wird“ (Weinkauff/Glasenapp 2010: 133). Ferner zeigt sie sich auch dort transgressiv, wo sie Grenzen zwischen den Paradigmen einer Erwachsenen- und Jugendliteratur[2] zur Disposition stellt (vgl. ebd.: 172), ja gewissermaßen den Schwellenraum einer *All-age*-Literatur beansprucht. Und drittens erweist sich gerade die Frage nach interkulturellen Merkmalen des Adoleszenzromans als grenzüberschreitend, da sie die Gattungsdiskussion produktiv bereichern kann, indem neue Perspektiven, Themen und theoretische Konzepte der kultur- und literaturwissenschaftlichen Forschung einbezogen werden, die bisher zu wenig bis kaum Beachtung gefunden haben.

Damit ist zugleich die im Tagungskonzept (und im *Call for Papers*) genannte These berührt, dass „die literarische Gattung“ sich gerade aus „einer interkulturellen Perspektive [. . .] als ein Feld von Modifikationen“ zeigt, in dem „das Werk in ein komplexes Netz von Beziehungen eintritt.“ (Heimböckel 2018) Der folgende Beitrag will dieses Feld in den Fokus rücken, indem Beziehungen hergestellt und damit nicht nur Grenzziehungen innerhalb der

2 Zu den Problemen einer Abgrenzung der Kinder- und Jugendliteratur von einer sog. Erwachsenenliteratur vgl. die Ausführungen u.a. von Carsten Gansel (2010: 12). Siehe auch Gansels Ausführungen zur Unterscheidung zwischen einem auf gattungstypologischen Kennzeichen basierenden und „in ihrer historischen Entwicklung zu sehen[den]“ Adoleszenzroman und dem Konzept einer allgemeinen Adoleszenzliteratur, die eine Gruppe von Texten fasst, in denen lediglich „Phänomene von Adoleszenz eine Rolle spielen.“ (Gansel 2016: 8)

Disziplin angeregt, sondern gleichsam der Versuch unternommen wird, einen doppelten blinden Fleck auszuleuchten: Denn einerseits mag es überraschen, dass der Kategorie Adoleszenz unserer Beobachtung nach in der ‚interkulturellen Literaturwissenschaft' wie auch der ‚germanistischen Interkulturalitätsforschung' erst wenig Aufmerksamkeit zuteilgeworden ist. Andererseits gilt dieser Mangel auch seitens einer inzwischen etablierten Adoleszenzforschung in der germanistischen Literaturwissenschaft und Literaturdidaktik, die mit Blick auf ihre aktuelle Gattungsdiskussion noch stärker von interkulturellen Ansätzen, in theoretischer wie textanalytischer Hinsicht, profitieren könnte.

Ausgangspunkt dieser Überlegungen ist die These, dass das Konzept der Adoleszenz eine grundlegende Affinität zu interkulturellen Themen, Problem- und Fragestellungen besitzt, die seit der Jahrtausendwende zunehmend auch in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur verhandelt werden und (nicht nur, aber) häufig in der Auseinandersetzung mit Phänomenen erzwungener Migration (Flucht, Krieg, Vertreibung) zu beobachten sind, wodurch die Texte auf aktuelle, globale und politische Ereignisse reagieren. Leitend ist die Frage, ob wir es bei dieser bemerkenswerten Häufung an Texten (siehe Pkt. 4) mit einer Entwicklung zu tun haben, die sich als ‚interkultureller Adoleszenzroman' näher bezeichnen ließe.

Die Produktivität einer Gattungsdiskussion könnte unseres Erachtens darin liegen, jenes Potential unter Beweis zu stellen, das dem Präfix ‚inter' über ihr verbindendes Vermögen hinaus innewohnt: die Verunsicherung vermeintlich starrer Kategorien und Denkmuster sowie den Möglichkeitsraum ihrer Überschreitung. Eine Gattungsdiskussion könnte ggf. zugleich zur Standortbestimmung sowie kritischen Reflexion von Grenzziehungen innerhalb des Fachs beitragen und ggf. auch problematische Kanonisierungsstrategien (Stichwort ‚Revision') offenlegen. Dass die nachfolgenden Überlegungen[3] nur provisorisch-hypothetisch sein können, liegt auf der Hand. Sie wollen vielmehr Auftakt einer Beschäftigung sein, die sich zu Beginn alles andere als festzulegen vermag, sondern vielmehr beabsichtigt, Perspektiven, Anschlüsse und Synergien in Bewegung bzw. ins freie, offene Spiel zu bringen.

3 Die hier dargelegte Perspektivierung auf das Verhältnis von Interkulturalität und Gattung bezieht sich in Teilen auf den von uns 2022 veröffentlichen Beitrag *Adoleszenz und Alterität. Überlegungen zu einem Forschungsfeld der interkulturellen Literaturwissenschaft und Literaturdidaktik*, der im gleichnamigen Sammelband *Alterität und Adoleszenz* (vgl. Jakobi/Osthues/Pavlik 2022) bei transcript erschienen ist.

## 2. *Forschungsfeld und Fluchtlinien*

Spätestens seit der Jahrtausendwende hat sich die Beschäftigung mit Adoleszenz und Literatur als ein äußerst produktives Arbeitsfeld der Literaturwissenschaft etabliert (vgl. u.a. Gansel 2004; Gansel/Zimniak 2011; Gansel/Zimniak 2012; Gansel 2016). Unlängst ist eine Reihe an Publikationen dazugekommen (vgl. u.a. Gansel/Ächtler/Kümmerling-Meibauer 2019), die das Spektrum des Forschungsfeldes u.a. um Medienkontexte (vgl. Giesa 2015; Ansari 2016) und textanalytische Perspektiven (vgl. Seidel 2019; Stemmann 2019) erweitert haben. Ein Blick auf die Forschungslage zeigt jedoch, dass im Zuge dieser Entwicklungen innerhalb der Germanistik bislang erst eine überschaubare Menge an Arbeiten erschienen ist, die sich mit dem Zusammenhang von Adoleszenz und Alterität aus einer dezidiert interkulturellen Perspektive auseinandersetzen und etwa nach der Ästhetisierung dieses Verhältnisses in der Literatur fragen. Wenngleich Einzeltextanalysen zu dem Forschungskomplex inzwischen vorliegen, so stehen einschlägige Studien (Sammelbände, Monographien), die insbesondere auch Anschlüsse an den bisherigen Stand der Interkulturalitätsforschung suchen, unserer Beobachtung nach noch aus.[4]

Gleichwohl lassen sich Beiträge ausmachen, die diese Entwicklung in den Fokus gerückt haben und wertvolle Ausgangspunkte sowie Anschlüsse liefern, um diesen blinden Fleck genauer auszuleuchten: so etwa am Beispiel von Wolfgang Herrndorfs 2010 veröffentlichtem Bestseller *Tschick*. Dieser hat nicht nur ein erstaunlich hohes Interesse seitens der Literaturwissenschaft ausgelöst (vgl. Langemeyer/Lorenz 2019). Bei der Forschung zu *Tschick* fällt ein durchaus sensibler Blick für interkulturelle Zusammenhänge auf, besonders wenn es um den Umgang mit Eigen- und Fremdbildern, Imagologien und Stereotypen geht.[5] Besonders produktiv erscheinen uns vor allem Herangehensweisen, die das interkulturelle Potential des Adoleszenzromans fokussieren, etwa wenn theoretische Konzepte aus den postkolonialen Studien herangezogen werden (u.a. das der Hybridität oder Mimikry) sowie versucht wird, der ästhetischen Dimension des Textes Rechnung zu tragen; beispielsweise indem sie die „Bedingungen des Erzählens“ (Zierau 2016b: 89) einbeziehen und auf ihr interkulturelles Potential hin befragen (vgl. Osthues 2016; Stemmann 2022; Zierau 2022). Drittens wurde mit dem Roman gleichsam die Frage gestellt, ob es sich bei den in *Tschick* „verhandelte[n] Identitätskrisen

4 Hier wären chronologisch folgende Einzelbeiträge zu nennen: King 2015; Osthues, 2016; Pavlik 2016; Zierau 2016b; King 2019.

5 Vgl. zu Russlandbildern und Stereotypen in der Kinder- und Jugendliteratur den 2015 erschienenen kjl&m-Themenband „Sascha, Mascha & Tschick – Russen- und Russland(bilder) in den Kinder- und Jugendmedien“ (kjl&m 67, H. 2); besonders in Bezug auf Tschick darin Rösch 2015: 29; Hoge-Benteler 2015: 36; vgl. auch Osthues 2016.

und -politiken“ um eine „neue Entwicklungsphase des Adoleszenzromans“ (Zierau 2016a: 108) handeln könnte, die sich als ‚interkulturell‘ apostrophieren ließe. Die aus der Frage ableitbare These scheint sich zum einen aufzudrängen angesichts der beachtenswerten Konjunktur an Texten (vgl. dazu Pkt. 4). Zum anderen sucht sie gleichsam Anschluss an den bisherigen Forschungsstand in der Frage, wie ‚neu‘ diese Entwicklungen tatsächlich sind. Zu fragen wäre etwa, inwiefern und inwieweit dieses Korpus an Texten einen für die Gegenwartsliteratur seit der Jahrtausendwende spezifischen Teilbereich des nach Carsten Gansel beschriebenen ‚postmodernen Adoleszenzromans‘ absteckt – und erweitert, indem neue Themen, Sichtweisen und ästhetische Besonderheiten hinzukommen.

Ein zweiter Roman, der das Interesse der Forschung auf sich gezogen hat, ist nahezu zeitgleich mit Herrndorfs *Tschick* veröffentlicht worden und wurde sowohl mit dem Schweizer als auch Deutschen Buchpreis ausgezeichnet: Melinda Nadj Abonjis Roman *Tauben fliegen auf* (2010). Dass der Roman daher auch seitens der Forschung wahrgenommen wurde, mag aufgrund der interkulturellen Thematik der Migrationsgeschichte wenig erstaunen. Bemerkenswert ist vielmehr, dass eine interkulturell akzentuierte Beschäftigung nicht aus der germanistischen Literaturwissenschaft, sondern den Erziehungswissenschaften stammt. In dem Sammelband *Literatur im pädagogischen Blick* (2018) widmen sich gleich 7 von 11 Lektüren dem Roman Abonjis. Neben Genderaspekten und bildungstheoretischen Fragestellungen geht es in den Beiträgen immer wieder auch um Themen wie Migration, Rassismus und Fremdheitserfahrung. Und es ist keine andere als die Soziologin Vera King,[6] die am Beispiel von *Tauben fliegen auf* eine „[k]reative Formung des Unbewältigten im interkulturellen Generations- und Adoleszenzroman“ (King 2018) beobachtet und versucht, das „spezifische Erkenntnis- und Anregungspotential“ der Literatur für „pädagogisches Denken und Handeln“ sowie „erziehungswissenschaftliche Theoriebildung“ (Kleiner/Wulfrange 2018: 7) – ein gleichsam grenzüberschreitender Projektgedanke – auszuloten.[7] Kings Überlegungen sollen nachfolgend den Ausgangspunkt bilden, um das Verhältnis von Adoleszenz und Alterität näher zu perspektivieren.

6 Die Autorin gilt in der Soziologie durch ihre 2004 publizierte Studie *Die Entstehung des Neuen in der Adoleszenz* als einschlägig für das Thema, und ihre Arbeit ist auch in der literaturwissenschaftlichen Adoleszenzforschung aufgegriffen worden.

7 Vgl. hierzu auch Kings bereits 2015 zu Abonji publizierter Beitrag, der sich mit dem Verhältnis von „Migration, Interkulturalität und Adoleszenz“ auseinandersetzt.

## 3. *Adoleszenz und Alterität*

Die soziologischen Überlegungen Vera Kings sind für die Frage nach interkulturellen Perspektiven auf Adoleszenz deshalb hervorzuheben, da sie geradezu programmatisch den Stellenwert einer ‚interkulturellen Adoleszenz' unterstreicht und dabei die Dynamik von Kultur über ihre ‚Intergenerationalität' beschreibt (vgl. King 2017). Von Bedeutung ist zweitens, dass die Autorin ein aus postkolonialen Theoriedebatten (u.a. Homi K. Bhabha) gespeistes dynamisches Verständnis von Kultur zugrunde legt. Sie erkennt der Migration ein Potential zu, das zu „neuen Formen des Austauschs und der Überlappung von kultureller Erfahrung" sowie „zu interkulturellen Neupositionierungen" (King 2018: 26) beizutragen vermag. Dabei geht sie insbesondere auf die Produktivität des Zusammenhangs von Kultur und Adoleszenz ein. Adoleszenz könne demnach Ausgangspunkt für Wandel sein, und das nicht nur über Generationen hinweg, sondern auch als Mittlerin über vermeintliche Grenzen von Kulturen. Sie könne zu neuen hybriden Identitätsentwürfen führen sowie zu Veränderungen von tradierten Kulturvorstellungen herausfordern: „Adoleszenz im Kontext von Migration zu untersuchen ist besonders vielversprechend, gerade weil Kultur eine *generationale Dimension* hat: Über die Dynamik und Abfolge der Generationen werden kulturelle Praktiken und Normen, Wissen oder ästhetische und kognitive Muster weitergegeben und transformiert. In der Adoleszenz finden – je nach Bedingungen und Konstellationen – Prozesse der Aneignung, der Adaption oder der Veränderung des Kulturellen statt. Über adoleszente Anverwandlungen können interkulturelle Erfahrungen zu neuen, mitunter als hybrid bezeichneten kulturellen Entwürfen und Identitäten führen." (Ebd.: 27; Hervorh. i.O.)

Bereits einige Jahre zuvor spricht King zusammen mit dem Bildungsforscher Hans-Christoph Koller von der ‚transformatorischen Kraft' der Adoleszenz. Sie ermögliche eine „Veränderung von Welt- und Selbstverhältnissen" und böte dem Subjekt eine Chance, „Perspektiven auf Andere und auf das eigene Selbst [. . .] durch neue Denk- und Erfahrungsweisen [zu] erweitern" (King/Koller 2009: 10). Adoleszenz eröffnet in diesem Verständnis einen „Möglichkeitsraum, aus dem Neues hervorgehen kann." (Ebd.: 11)[8]

Wenn sich demnach Adoleszenz als eine *liminale* Lebensphase auffassen lässt, die nicht nur mit Konflikt- und Transgressionserfahrungen einhergeht und den Übergang zwischen Familie und Kultur charakterisiert, sondern auch als „Motor oder Ausdruck der Fähigkeit zu kulturellem Wandel" (King 2015: 146) zu betrachten ist, so drängt sich die Frage auf, inwiefern von diesen Grenzerfahrungen nicht auch eigen- und fremdkulturelle Dispositionen

8 Vgl. hierzu das Kapitel in der einschlägigen Studie der Autorin (King 2004: 28–34).

betroffen sind. Die Phase[9] der Adoleszenz, so eine Anschlussthese, kann diesen von King postulierten „Möglichkeitsraum“ öffnen, in dem Heranwachsende gerade auch Erfahrungen kultureller Differenz auf besondere Weise aushandeln. Der Wunsch, ein anderer zu werden, birgt gleichsam die Chance für Wandel und Offenheit, Begegnung sowie ein Befremden, dass nicht Ablehnung des Unvertrauten, sondern Staunen und Neugier auslösen kann. Zugespitzt ließe sich sagen, dass der Adoleszenz eine fundamentale Affinität zu Alteritätserfahrung zugrunde liegt – und zwar als eine Phase, in der der Mensch sich selbst in Bezug zu seiner Umwelt (Familie, soziales Umfeld, Kultur) als fremd wahrnimmt bzw. buchstäblich er*fährt* – davon zeugt nicht zuletzt die gewichtige Rolle des Reisemotivs in der Literatur (vgl. Glasenapp 2022). Als eine Art ‚Zwischenzeit‘ (Rites de Passage) zwischen Kindheit und Erwachsensein, in der es zu Identitätskrisen, normativen Grenzverletzungen und ‚Störungen‘ kommen kann (vgl. Gansel 2011: 41–48), birgt sie somit ein denkbar mögliches Potential zur Irritation und Infragestellung von alltäglichen, vertrauten Denk-, Wahrnehmungs- und Verstehensroutinen – und damit eine Chance zur Blickverschiebung, die das Eigene als fremd erfahren und dabei ebenso den Umgang mit dem kulturell Fremden betreffen kann. Adoleszente befinden sich schließlich selbst im identitären Dazwischen. Die Phase der Adoleszenz ist, wie bereits angedeutet, folglich als metaphorischer Raum zu betrachten, in dem Identitätsentwürfe ausgelotet werden und der/die Adoleszente sich, so die Ausgangshypothese, hochgradig offen zeigt für Einflüsse von außen sowie Wahrnehmungen gegenüber dem Fremden. Mario Erdheim charakterisiert die Bedeutung der Adoleszenz als Austritt aus dem familiären Bezugskreis für die Entwicklung von Kultur näher, wenn er schreibt: „Adoleszent zu sein heißt, [. . .] von der Ordnung der Familie zur Ordnung der Kultur überzugehen. Es geht darum, die Herkunftsfamilie mit ihren Mythen, Werten und Einstellungen zu relativieren, sie als einzig sinngebende Instanzen zu überwinden und sich im fremden System der Kultur zu orientieren und neu zu definieren.“ (Erdheim 1998: 17) Damit betont Erdheim das der Adoleszenz inhärentes Potential, das Heranwachsenden die Möglichkeit bietet, frühe Kindheitserfahrungen zu korrigieren, neue Pfade einzuschlagen und andere Lebenswege zu erproben.

In der Literatur kommt diese Eigenschaft, die das ‚inter‘ auf ihre Weise ins Wort setzt, nicht selten in der Positionierung der Figuren im Umfeld ihrer sozialen Beziehungen zum Ausdruck. Adoleszente Figuren treten häufig als kritische, und teilweise widerständige Mittler- und Reflexionsfiguren auf, die zwischen den Generationen eine „interkulturelle Positionierung“ (King

9 Eine eindeutige Festlegung der Phase ist nur annähernd möglich, sie wird jedoch zwischen dem 11./12. und dem 25. Lebensjahr verortet (vgl. Gansel 2016: 5).

2018: 25) verhandeln und dabei sowohl normative Vorstellungen (Vorurteile, Stereotype, Narrative) der Eltern als auch der Einwanderungsgesellschaft kritisch bis ablehnend infrage stellen – oder zumindest den Konstruktcharakter von Normen, also ihr Gemacht-Sein als ‚Fiktion', zuallererst sichtbar machen. Und genaue dieses Moment kommt – hypothetisch gesprochen – in dem von Erdheim beschriebenen Ausgang aus der familiären Ordnung und dem Übertritt in ein als ‚neu' oder ‚anders' erfahrenes Lebensumfeld zum Tragen.

Zu fragen wäre also, ob und auf welche Weise besonders Adoleszenzromane diese Zusammenhänge thematisieren und dabei ästhetische Reflexions- und „Spielräume für einen nichtprojektiven, nichttotalitären, sondern offeneren, freieren und produktiveren Umgang mit Fremdheit" (Uerlings 2015: 32) eröffnen können. Eine zentrale Leistung der Literatur wäre es, den „Möglichkeitsraum" der Adoleszenz, in dem King zufolge Neues entsteht, im Ästhetischen sozusagen zu verdoppeln. Im Sinne eines „Möglichkeitsraums des Möglichen" wäre die Literatur als ein utopischer Raum zweiter Ordnung zu betrachten, da sie sich mit ihren Mitteln (Stichwort ‚ästhetische Alterität') zu alltäglichen Diskursen positioniert, sie in sich aufnimmt und in ‚ihrem' ästhetisch-spielerischen Zugriff einerseits affirmativ, andererseits aber auch kritisch kommentieren und zu neuen Denk- und Wahrnehmungsweisen anregen kann.

Zusammengefasst bezieht Adoleszenz als eine Phase, die keinen Anspruch auf Dauer besitzt – auch wenn der Begriff der ‚Postadoleszenz' (vgl. Gansel 2016: 5) eine zeitliche Ausdehnung ausdrückt –, ihr grenzüberschreitendes Potential für interkulturelle Fragestellungen und Perspektiven daraus, zu irritieren, zu „stören" (Gansel) und aus den Bahnen eines „Denkens-wie-üblich" (Heimböckel 2013: 22 f.) auszuscheren. In diesem Sinne betont Carsten Gansel, dass es äußerst produktiv sei, Adoleszenz – wenn man darunter die „Phase einer ‚emotionalen und kognitiven' Krise [begreift], in der es zu Grenzüberschreitungen, häufig auch zur Regellosigkeit kommt" – „in Verbindung mit der Kategorie Störung zu bringen." (Gansel 2013: 41) Auch wenn er in diesem Zusammenhang betont, dass mit dem Begriff im gesellschaftlichen Diskurs zumeist pejorative Konnotationen[10] einhergehen, so liest er den Begriff gegen den Strich und macht ihn gerade für kritische Lektüren und literarische Reflexionen produktiv. Wie sehr sich dieser Denkansatz für interkulturelle bzw. postkoloniale Perspektiven auf Adoleszenz anschlussfähig erweist, macht der Autor an anderer Stelle implizit deutlich: „Konsequent weiter verfolgt, lässt sich auch Kultur bzw. das kulturelle Feld als einer jener

10 Gansel führt als Beispiel eine Definition aus dem Bereich der biologischen Forschung an, die unter Störungen „nicht zur normalen Umwelt von Organismen, Populationen oder zum normalen Haushalt von Ökosystemen gehörende Faktorenkomplexe" fasst (Gansel 2013: 32).

'Dritten Räume' ungebändigter Kommunikation (H. Bhabha) auffassen [. . .], in bzw. auf dem es zu einem permanenten Wechsel von Aufstörung und der Aushandlung von gesellschaftlichen Toleranzgrenzen kommt. [. . .] Kultur als Zwischenraum bzw. kulturelle Zwischenräume lassen sich somit auch als 'Räume der Störung' beschreiben." (Ebd.: 35 f.)

Diese Möglichkeitsräume und ihr quasi doppeltes 'Störpotential', das aus dem Verhältnis von Adoleszenz und Alterität entstehen kann, werden in der Gegenwartsliteratur auf ganz unterschiedliche und vielfältige Weise literarisiert, die abschließend überblicksartig und ggf. auszugshaft betrachtet werden sollen.

### *4. Das Gegenstandsfeld: Bestandsaufnahme und Perspektivierung*

Innerhalb der Forschung wird einerseits zwischen dem 'Adoleszenzroman', der als Subgattung der Jugendliteratur betrachtet wird, und einer eher allgemeinen Kategorie 'Adoleszenzliteratur' andererseits unterschieden. Bei dieser haben wir es mit einer begrifflichen Setzung zu tun, die Gansel zufolge neben anderen wie etwa Allgemeinliteratur, Kriminalliteratur oder Kinderliteratur stehe und dabei „keinen gattungstypologischen Überlegungen folgt" (Gansel 2016: 7). Während „Gattungen in ihrer historischen Entwicklung zu sehen" (ebd.: 8) seien, gruppiere Adoleszenzliteratur dagegen eine Menge an Texten, in denen allgemein dem Thema Adoleszenz eine Bedeutung zukommt. Mit Blick auf das Korpus an Texten wäre daher die Frage der Perspektivierung auf Gattungsfragen noch näher zu konkretisieren und zu fragen, ob die Auseinandersetzung mit Adoleszenz aus interkultureller Perspektive mit Bezug auf gattungstypologische Modellierungen, wie z.B. den 'modernen' bzw. 'postmodernen' Adoleszenzroman, neue Blickwinkel und Diskussionen öffnet.

Nachfolgend soll dagegen eine allgemeine Perspektive gewählt und die Heterogenität des Korpus betont werden, um den Fokus auf das Phänomen einer allgemeinen Konjunktur an Texten in der Gegenwartsliteratur zu lenken, die sich mit Adoleszenz und interkulturellen Themen auseinandersetzt. Zu dieser zählen unserer Beobachtung nach Romane und Erzählungen wie z.B. Melinda Nadj Abonji mit *Tauben fliegen auf* (2010), Sibylle Lewitscharoffs *Apostoloff* (2002) Yadé Karas *Selam Berlin* (2003), Alina Bronskys *Scherbenpark* (2008) oder zuletzt *Und du kommst auch drin vor* (2017), Olga Grasjnowas *Der Russe ist einer, der Birken liebt* (2012), Julya Rabinowichs *Spaltkopf* (2008) oder *Dazwischen: Ich* (2016), Lana Lux' *Kukolka* (2017), Sherko Fatahs *Das dunkle Schiff* (2008), Saša Stanišić' *Wie der Soldat das Grammophon repariert* (2005), Stefanie de Velascos *Tigermilch* (2013), Que

Du Luus *Im Jahr des Affen* (2017), Sasha Marianna Salzmanns Roman *Außer sich* (2017), Fatma Aydemirs *Ellbogen* (2017) oder Emilia Smechowskis *Wir Strebermigranten* (2017) – die Liste ließe sich weiter fortführen.

Gemeinsam ist den Texten, dass sie ihre Geschichten (oder zumindest Teile davon) aus der Sicht einer adoleszenten, dazu häufig weiblichen Perspektivfigur präsentieren. Über eine adoleszente Fokalisierung hinaus erzählen die Texte von Problemen des Erwachsenwerdens und reflektieren zugleich auch interkulturelle Fragestellungen und Themen, die mit Alteritätserfahrungen im Allgemeinen und auffallend häufig mit Erfahrungen der Migration im Besonderen zu tun haben. Die literarische Auseinandersetzung mit Migration weist dabei erstaunlich oft eine starke autobiographische Nähe zu Migrationserfahrungen der Autor*innen auf. Dabei verweise die „Wahl einer heranwachsenden oder adoleszenten Hauptfigur" auf ein „gerade für Debütromane hochgradig charakteristische[s] Muster" (Bay 2021: 38), wie Hansjörg Bay unlängst feststellt. „Besonders gilt dies, wo es sich, und das war gerade bei autobiographienahen Texten vielfach der Fall, um adoleszente und sozial relativ ungebundene Figuren handelte, die als Ich-ErzählerInnen von einem neuen Umgang mit Mobilität, Mehrsprachigkeit oder kultureller Differenz berichten konnten" (Bay 2017a: 31) und „deren Migrationsbewegung mit einer entwicklungsoffenen, durch ein hohes Maß an Flexibilität, Dynamik und Ungebundenheit geprägten Lebensphase zusammenfiel" (Bay 2021: 38).

Diese Adoleszenzgeschichten erzählen u.a. von sozialem Anpassungsdruck in der Einwanderungsgesellschaft, worauf z.B. Smechowskis Titel *Wir Strebermigranten* vorwurfsvoll anspielt, von drohender Abschiebung und Ausgrenzung, von Gefühlen der Desillusionierung, des Nichtankommens und des Dazwischen-Seins – kurz: vom „Ankommen und Fremd-Bleiben" (Weinberg 2021: 46), von der schmerzlichen Erfahrung der Zurückweisung, Diskriminierung bis hin zu Rassismuserfahrung sowie für den Zusammenhang von Adoleszenz und Interkulturalität zentral: von Fragen der Identitätsstiftung, der Suche nach Zugehörigkeit, Herkunft und (Familien-)Identität, die nicht selten mit traumatischen Erinnerungen an Flucht und Krieg verknüpft sind.

Wesentlich scheint den Texten außerdem, dass sie über ihren ‚adoleszenten Blick' häufig auch, und das mag mit dem Wesen der Adoleszenz zusammenzuhängen, ein utopisches (man könnte auch sagen: positives) Moment thematisieren: Im Abschied von den Eltern scheint das „Neu[e] in der Adoleszenz" (King 2004) als Chance zur Veränderung, Autonomiegewinnung und Selbstverwirklichung auf, die dabei häufig nicht allein, sondern intersubjektiv auf Augenhöhe erfahren wird – kurz: durch Freundschaft. Durch sie wird der rauen, von Verunsicherung und Hilflosigkeit geprägten Wirklichkeit eine Stabilität abgerungen, die den Protagonist*innen Geborgenheit, Mut und Zuversicht spendet.

Dass das skizzierte Korpus an Texten erweiterbar bzw. zu differenzieren wäre, zeigen einige Romane, die über das Reisemotiv Prozesse der Identitätsbildung mit Alteritätserfahrungen verschränken und dabei kulturelle Umgangsformen mit dem Fremden spielerisch-ästhetisch ausloten. Zu diesen zählen etwa Rainer Merkels *Bo* (2013) oder Wolfgang Herrndorfs *Tschick* (2010). Die Texte verdeutlichen außerdem, dass das lange Zeit als konstitutiv erachtete Kriterium des „biographische[n] Migrationsbezug[s]" (Bay 2017b: 324) für ein Schreiben über Migration und interkulturelle Erfahrung nicht mehr uneingeschränkt haltbar ist, nicht zuletzt aufgrund eines essentialisierenden Charakters (vgl. ebd. sowie Weinberg 2021).

Insgesamt steht eine Beschäftigung mit dem interkulturellen Potential von Adoleszenz in der Literatur noch am Anfang (vgl. Jakobi/Osthues/Pavlik 2022). Eine theoretische Auseinandersetzung, die nicht nur nach der Spezifik des Zusammenhangs von Adoleszenz und Alterität fragt sowie ihre Ausprägungen im Spiegel aktueller Diskurse (z.B. Gender, Flucht, Migration) betrachtet, sondern ebenso Anschluss an die literaturwissenschaftliche Interkulturalitätsforschung sucht, könnte zukünftig wertvolle Impulse liefern und dabei gerade auch gattungsspezifische und -typologische Fragestellungen in den Blick nehmen. Wenn eingangs und im Verlauf des Beitrags das grenzüberschreitende Moment betont wurde, so zeigt sich auch komplementär ein weiteres wichtiges Merkmal: das der Synergien. Der thematische Zusammenhang von Adoleszenz und Alterität bzw. eine interkulturell akzentuierte Adoleszenzliteraturforschung erweist sich dort vielsprechend, wo sie zur Untersuchung der Gattung Ansätze der Interkulturalitätsforschung mit literaturwissenschaftlichen und/oder literaturdidaktischen Perspektiven verbindet.

## *Literatur*

Ansari, Christine (Hg.; 2016): Adoleszenz in Medienkontexten. Literaturrezeption, Medienwirkung und Jugendmedienschutz. Frankfurt a.M.

Bay, Hansjörg (2017a): Migration, postheroisch. Zu Sherko Fatahs „Das dunkle Schiff". In: Charlton Payne/Johannes Kleine/Thomas Hardtke (Hg.): Niemandsbuchten und Schutzbefohlene. Flucht-Räume und Flüchtlingsfiguren in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Göttingen, S. 23–37.

Ders. (2017b): [Art.] „Migrationsliteratur". In: Dirk Göttsche/Axel Dunker/Gabriele Dürbeck (Hg.): Handbuch Postkolonialismus. Stuttgart, S. 323–332.

Ders. (2021): „Go West?" Zur Frage eines „eastern turn", zum Konzept „Osteuropa" und zur Verhandlung der Ost-West-Differenz in Nellja Veremejs *Berlin liegt im Osten*. In: Axel Dunker/Jan Gerstner/Julian Osthues (Hg.): „Migrationsvordergrund" – „Provinzhintergrund". Deutschsprachige Literatur osteuropäischer Herkunft. Leiden/Boston, S. 15–39.

Erdheim, Mario (1998): Adoleszenzkrise und institutionelle Systeme. Kulturtheoretische Überlegungen. In: Roland Aspel (Hg.): Ethnopsychoanalyse. Bd. 5: Jugend und Kulturwandel. Frankfurt a.M., S. 9–30.
Gansel, Carsten (2004): Adoleszenz und Adoleszenzroman als Gegenstand literaturwissenschaftlicher Forschung. In: Zeitschrift für Germanistik 14, H. 1, S. 130–149.
Ders. ([4]2010): Moderne Kinder- und Jugendliteratur. Vorschläge für einen kompetenzorientierten Unterricht. Berlin.
Ders. (2011): Zwischenzeit, Grenzüberschreitung, Störung – Adoleszenz und Literatur. In: Ders./Paweł Zimniak (Hg.): Zwischenzeit, Grenzüberschreitung, Aufstörung. Bilder von Adoleszenz in der deutschsprachigen Literatur. Heidelberg, S. 16–48.
Ders. (2013): Zu Aspekten einer Bestimmung der Kategorie ‚Störung' – Möglichkeiten der Anwendung für Analysen des Handlungs- und Symbolsystems Literatur. In: Ders./Norman Ächtler (Hg.): Das ‚Prinzip Störung' in den Geistes- und Sozialwissenschaften. Berlin/Boston, S. 31–56.
Ders. (2016): Adoleszenz. Zu theoretischen Aspekten und aktuellen Entwicklungen. In: Der Deutschunterricht 68, H. 2, 2–12.
Ders./Ächtler, Norman/Kümmerling-Meibauer, Bettina (Hg.; 2019): Erzählen über Kindheit und Jugend in der Gegenwartsliteratur. Berlin.
Ders./Zimniak, Paweł (Hg.; 2011): Zwischenzeit, Grenzüberschreitung, Aufstörung. Bilder von Adoleszenz in der deutschsprachigen Literatur. Heidelberg.
Dies. (Hg.; 2012): Störungen im Raum – Raum der Störungen. Heidelberg.
Giesa, Felix (2015): Graphisches Erzählen von Adoleszenz. Deutschsprachige Autorencomics nach 2000. Frankfurt a.M.
Glasenapp, Gabriele von (2022): [Art.] „Adoleszenz". In: Hansjörg Bay/Laura Beck/Christof Hamann/Julian Osthues (Hg.): Handbuch Literatur und Reise. Stuttgart [im Erscheinen].
Heimböckel, Dieter (2013): Die deutsch-französischen Beziehungen aus interkultureller Perspektive. In: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 4, H. 2, S. 19–39.
Ders. (2018): CfP: IVG-Sektion 10: Interkulturalität und Gattung. Re-Visionen einer vernachlässigten Beziehung in der Literaturwissenschaft. Palermo (30.11.2018). In: H-Net: Humanities & Social Sciences Online, 21.3.2018; online unter: https://networks.h-net.org/node/79435/discussions/1561576/cfp-ivg-sektion-10-interkulturalität-und-gattung-re-visionen [Stand: 15.5.2022].
Hoge-Benteler, Boris (2015): Metakonstruktion. Zu Möglichkeiten des Umgangs mit problematischen Russland-/Russendarstellungen in der jüngsten deutschen Erzählliteratur am Beispiel von Wolfgang Herrndorfs *Tschick*. In: klj&m 67, H. 2, S. 33–42.
Jakobi, Stefanie/Osthues, Julian/Pavlik, Jennifer (Hg.; 2022): Adoleszenz und Alterität. Aktuelle Perspektiven der interkulturellen Literaturwissenschaft und Literaturdidaktik. Bielefeld.
King, Vera (2004): Die Entstehung des Neuen in der Adoleszenz. Individuation, Generativität und Geschlecht in modernisierten Gesellschaften. Wiesbaden.

Dies. (2015): Migration, Interkulturalität und Adoleszenz. Generationale Dynamiken am Beispiel des Romans *Tauben fliegen auf* von Melina Nadj Abonji. In: Ortrud Gutjahr (Hg.): Interkulturalität. Konstruktionen des Anderen. Würzburg, S. 141–162.

Dies. (2018): Kunst als Deutung. Kreative Formung des Unbewältigten im interkulturellen Generationen- und Adoleszenzroman *Tauben fliegen auf* von M. Nadj Abonji. In: Bettina Kleiner/Gereon Wulftange (Hg.): Literatur im pädagogischen Blick. Zeitgenössische Romane und erziehungswissenschaftliche Theoriebildung. Bielefeld, S. 21–42.

Dies. (2019): Über Grenzen und Grenzüberschreitungen in Adoleszenz- und Migrationsgeschichten. In: Carsten Gansel/Norman Ächtler/Bettina Kümmerling-Meibauer (Hg.): Erzählen über Kindheit und Jugend in der Gegenwartsliteratur. Berlin, S. 69–86.

Dies./Koller, Hans-Christoph (Hg.; 2009): Adoleszenz – Migration – Bildung. Bildungsprozesse Jugendlicher und junger Erwachsener mit Migrationshintergrund. Wiesbaden.

Kleiner, Bettina/Wulftange, Gereon (Hg.; 2018): Literatur im pädagogischen Blick. Zeitgenössische Romane und erziehungswissenschaftliche Theoriebildung. Bielefeld.

Lange, Günter ([3]2016): [Art.] „Adoleszenzroman“. In: Ders. (Hg.): Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. Ein Handbuch. Baltmannsweilser, S. 147–167.

Langemeyer, Peter/Lorenz, Matthias N. (2019): Bibliographie zu Wolfang Herrndorf. Wissenschaftliche, essayistische und didaktische Literatur. In: Matthias N. Lorenz (Hg.): „Germanistenscheiß“. Beiträge zur Werkpolitik Wolfgang Herrndorfs. Berlin, S. 421–436.

Osthues, Julian (2016): „Wieder hacke, Iwan?“ Interkulturelle Perspektiven auf Adoleszenz am Beispiel von Wolfgang Herrndorfs *Tschick*. In: Jan Standke (Hg.): Wolfgang Herrndorf lesen. Trier, S. 65–79.

Pavlik, Jennifer (2016): „Wer bin ich und wenn ja, wie viele?“ Identitäts- und Alteritätskonstrukte in Wolfgang Herrndorfs Roman *Tschick*. In: Der Deutschunterricht 68, H. 2, S. 44–53.

Rösch, Heidi (2015): Tschick und Maik – Stereotype in der Kinder und Jugendliteratur. In: kjl&m 67, H. 2, S. 28–32.

Seidel, Nadine (2019): Adoleszenz, Geschlecht, Identität. Queere Konstruktionen in Romanen nach der Jahrtausendwende. Frankfurt a.M.

Stemmann, Anna (2019): Räume der Adoleszenz. Deutschsprachige Jugendliteratur der Gegenwart in topographischer Perspektive. Stuttgart.

Dies. (2022): Räumliche Randstellungen. Zum erzählerischen, topographischen und kulturellen Dazwischen der Adoleszenz. In: Stefanie Jakobi/Julian Osthues/Jennifer Pavlik (Hg.): Adoleszenz und Alterität. Aktuelle Perspektiven der interkulturellen Literaturwissenschaft und Literaturdidaktik. Bielefeld, S. 79–100.

Uerlings, Herbert (2015): Inverser Primitivismus. Die ethnographische Situation als dialektisches Bild von Kafka bis Hubert Fichte. In: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 6, H. 1, S. 31–50.

Weinberg, Manfred (2021): „Ich bin genauso deutsch wie Kafka“ (Terézia Mora). Zur Infragestellung des Konzepts der Migrantenliteratur. In: Axel Dunker/Jan Gerstner/Julian Osthues (Hg.): „Migrationsvordergrund“ – „Provinzhintergrund“. Deutschsprachige Literatur osteuropäischer Herkunft. Leiden/Boston, S. 40–56.

Weinkauff, Gina/Glasenapp, Gabriele von (2010): Kinder- und Jugendliteratur. Paderborn.

Zierau, Cornelia (2016a): Adoleszenz als Transitraum. Das literarische Motiv der Reise als Ort der Verhandlung von Identitätskonzepten am Beispiel des Romans *Tschick* von Wolfgang Herrndorf. In: Germanistik in Ireland. Jahrbuch der German Studies Association. Bd. 11: Transit oder Transformation. Sprachliche und literarische Grenzüberschreitungen, S. 105–121.

Dies. (2016b): „Irgendwo da draußen und Walachei, das ist dasselbe“. Wolfgang Herrndorfs Roman *Tschick* – ein Adoleszenzroman mit interkulturellem Potential im Literaturunterricht. In: Jan Standke (Hg.): Literatur im Unterricht. Texte der Gegenwartsliteratur für die Schule. Trier, S. 81–93.

Dies. (2022): „[U]nd ich dachte einen Moment darüber nach, auch schwul zu werden“. Inszenierungen von Adoleszenz und Alterität in Wolfgang Herrndorfs Roman *Tschick*. In: Stefanie Jakobi/Julian Osthues/Jennifer Pavlik (Hg.): Adoleszenz und Alterität. Aktuelle Perspektiven der interkulturellen Literaturwissenschaft und Literaturdidaktik. Bielefeld, S. 101–121.

# Zwischen zwei Sprachen. Transformation in Gedichten von Yoko Tawada

Meher Bhoot (Mumbai)

**Abstract:** Der Beitrag befasst sich mit spezifischen Möglichkeiten der Gattung Lyrik mit Blick auf die Verdichtung interkultureller Bilder, Formen sowie Selbst- und Weltwahrnehmungen bis hin zur Transformation von Sprache. Dies wird am Beispiel der Gedichte aus dem 2010 erschienenen Band *Abenteuer der deutschen Grammatik* von Yoko Tawada untersucht. Ihr Experiment mit der deutschen Sprache und Grammatik bietet einen Einblick sowohl in die Welt der Migration als auch in das Spektrum, das sich im Kontext von Interkulturalität und Ästhetik entfaltet. Tawadas Gedichte weisen auf eine gewisse Transformation hin, indem sie die Besonderheiten der deutschen und der japanischen Kultur nebeneinanderstellt. Jedes Gedicht verweist auf eine sprachliche Verwandlung und regt dazu an, sich mit den fremden Sprachsystemen und Denkstrukturen auseinanderzusetzen, um sowohl der eigenen Sprache als auch den Grenzen der Übersetzbarkeit zwischen den Kulturen gewahr zu werden.

**Keywords:** Lyrik, Transformation, Exophonie, Sprache und Grammatik, Unübersetzbarkeit zwischen den Kulturen

## *1. Einleitung*

> „Mein Deutsch“ schreibe ich groß und spreche
> es leise aus.
> Die „deutsche“ Grammatik schreibt man klein
> mit Größenwahn. (Tawada 2010: 7)

Mit dem ersten Gedicht in dem Sammelband *Abenteuer der deutschen Grammatik* vermittelt Yoko Tawada der Leserschaft den Stellenwert der Sprache und erklärt damit, dass der Spracherwerb und das Zuhausesein in einer fremden Sprache für sie ein „Abenteuer“ ist. In der Anwendung von „[m]ein[em] Deutsch“ (ebd.: 7) deutet sie einerseits darauf hin, dass sie sich der fremden Sprache zugehörig fühlt, sie ihr nicht mehr so fremd vorkommt. Andererseits wird mit dem großen D die scheinbare Autorität der fremden Sprachnorm kritisiert. Für Autor*innen wie Tawada, die sich zwischen den Kulturen zu Hause fühlen, bedeuten diese Grenzüberschreitungen in der und durch die Sprache eine erfüllte Existenz, in der sie sowohl die Sprach- als auch die Kulturbarriere transzendieren. Sowohl die Begegnung mit einer anderen Kultur als auch die Relation zwischen der Sprache und der Fremderfahrung bestimmen ihr

exophones Schreiben. Bemerkenswert ist es, dass diese Exophonie ihr „ein anderes Sprechen, und zwar [. . .] ein Heraustreten der Stimme (phonē) aus der Schrift“ ermöglicht (Ivanovic 2010: 172). In einem Essay in *Talisman* erläutert Tawada, wie die Pluralität einer Sprache sie zu der Vielstimmigkeit in ihrer Lyrik befähigt: „In der Muttersprache sind die Worte den Menschen angeheftet [. . .]. In einer Fremdsprache hat man aber so etwas wie einen Heftklammerentferner: Er entfernt alles, was sich aneinanderheftet und sich festklammert.“ (Tawada 2008: 15) In diesem Wandeln zur Polyphonie gelingt ihr die Transformation, durch die sie die sprachlichen Grenzen überschreiten kann. Jedoch behagen ihr Grenzen nicht. Grenzen sind ihr unbequem und erinnern sie an Soldaten. „Beim Wort ‚Grenze‘ zucke ich oft zusammen“ (Tawada, zit. n. Saalfeld 2016), sagt sie in einem Interview. Sie spricht lieber von dem Zwischenraum. In diesem Sinne stellt der vorliegende Beitrag dar, wie sich gewisse Transformationen in den Gedichten von Yoko Tawada vollziehen und welche Implikationen sich daraus für die Begriffe Transkulturalität und Interkulturalität ergeben. Er lässt sich in zwei Teile gliedern. Im ersten Teil geht es um die Transformation, die von den Besonderheiten der Gattung Lyrik begünstigt wird. Denn in der Lyrik wird die Ästhetik des Wortspiels und der Sprachexperimente anschaulicher als in epischen oder dramatischen Texten. Der zweite Teil bespricht den Begriff Exophonie, der Aspekte der Interkulturalität wie Selbstreflexion, Perspektivenwechsel und interkulturelle Kompetenz in Hinsicht auf diese Transformationen in Frage stellt. Somit wird man sowohl der eigenen Sprache als auch der Unübersetzbarkeit zwischen den Kulturen gewahr.

## 2. *Transformationen in der Lyrik*

Als eine der renommiertesten zweisprachigen Schriftsteller*innen bereichert Yoko Tawada mit ihrer künstlerischen Sprache und ihrem Schreibstil die deutsche Literatur und insbesondere die deutsche Lyrik. Selbst wenn sie manchmal die Grenzen zwischen den Gattungen verfließen lässt, um neue Formen von Texten zustande zu bringen, experimentiert sie häufiger in der Lyrik mit der deutschen Sprache und Grammatik als in ihren erzählerischen oder dramaturgischen Schriften. Es ist ihr lyrisches Schreiben, in dem sie sich mit dem Unübersetzbaren und Unerklärbaren zwischen zwei Sprachen beschäftigt. Am eindrücklichsten ist diese Sprachbeschäftigung in ihrem 2010 entstandenen Gedichtband *Abenteuer der deutschen Grammatik* zu beobachten. In den Gedichten dieses Bandes setzt sie sich kreativ mit der angeeigneten Sprache auseinander und spielt bewusst mit der Grammatik wie bei konkreter oder visueller Poesie, um interkulturelle Brücken zu bauen. In der Gattung

Lyrik, die im Sinne von Lotman nur ein Minimum an Redundanz und ein Minimum an Zeichen enthält, kann sie mit der Strategie der Verfremdung arbeiten, in der Lyrik können ihr sowohl das Fremde als auch das Eigene fremd vorkommen. Gleichzeitig gelingt es ihr dadurch auch, die Grenzen zwischen dem Eigenen und Fremden aufzuheben und einen Raum der Freiheit zu gestalten (vgl. Mae 2010: 372). Anhand der Experimente mit den Gedichten schildert sie einerseits ihre Erfahrungen in der Welt der Migration und andererseits schafft sie eine neue Ästhetik im Kontext der Interkulturalität, besonders wenn sie die zwei Sprachen und Schriften, nämlich Deutsch und Japanisch, in Gedichten nebeneinanderstellt, wie z.B. in den Gedichten *Die Flucht des Mondes* und *TIK*. Da Tawada sich neben dem Japanischen auch im Deutschen und Russischen zu Hause fühlt, thematisiert sie fast alle Eigenheiten der deutschen Grammatik in diesem Band, von der Verbkonjugation und der Verbtrennung über Artikel und Syntax bis zu Passiv, Perfekt und Pronomen, all das wird von ihr transformiert. Mit und in der Lyrik sieht Tawada die Möglichkeit, die deutsche Sprache zu biegen, zu dehnen, spielerisch das Unsagbare zu Wort kommen zu lassen. Ihres Erachtens bestehen Sprachen „aus Löchern" (Tawada 1998), und diese Löcher kann sie aufgrund ihres exophonen Schreibens gut verfüllen. Als das subjektivste aller Genres versteht Tawada die Form der Lyrik im Sinne von Lotman als ein „System von Relationen" (Lotman 1993: 23), in dem die Selektion und Kombination der Worte aus dem Deutschen und dem Japanischen ihre Gedichte mit neuer Bedeutung versehen. Erst das komplexe System in der Lyrik erleichtert es ihr, die Spannung sowohl in der eigenen als auch in der angeeigneten Sprache zu bilden, damit sie die Lesenden zuweilen zum Nachdenken bringt oder gewünschtermaßen irritiert. Dies ist für sie der Zwischenraum, in dem sie, über das Eigene und das andere reflektierend, das Neue schaffen und für sich auch eine neue Identität gewinnen kann. Sie meint, „wenn ich mir ein Gedicht [. . .] vorstelle, so ist es sinnlos, in einem deutschen Gedicht etwas ‚typisch Deutsches' zu suchen. Denn es empfängt immer etwas Fremdes und niemals sich selbst." (Tawada 2008: 131) Während Tawada die sorgfältig ausgewählten Wörter semantisch, rhythmisch und phonetisch aneinanderreiht, lenkt sie unsere Aufmerksamkeit auf die Unterschiede sowohl in der deutschen als auch in der japanischen Sprache. Zeitweise sind diese Unterschiede sehr explizit zum Ausdruck gebracht, z.B. in dem Text *Alte Notizen zur linguistischen Erotik*, in dem sie sagt: „Eine Hose kann nur im Deutschen tot sein." (Tawada 2010: 26) Oder: „Das Wort Sein / gibt es nicht im Japanischen" (ebd.). Erst diese Form der Reflexion über die Differenzen kann die beiden Sprachen sowohl ergänzen als auch aus ihrer Selbstverständlichkeit ‚befreien', wodurch sie für transkulturelle und komparatistische Studien von Belang werden. Ein weiteres Beispiel mit einem nicht ganz so expliziten Kontrast liefert das Gedicht *Die zweite Person Ich* (ebd.: 8), in dem sie auf die Eigenheiten abzielt, dass im Japanischen fünf Formen von

Ich benutzt werden, aber keine explizite Du-Form vorkommt, während das Deutsche zwischen dem Du und dem Sie unterscheidet. Die Personalpronomen ich und du, die sowohl unsere Identität determinieren als auch uns zu interpersonalen Beziehungen befähigen, sorgen dafür, über zwischenmenschliche Relationen zu reflektieren, und deren Mangel macht uns plötzlich unsere Identität bewusst oder ist uns unangenehm. Im interkulturellen Kontext deutet das darauf hin, dass die Identität sich neu rekonstruieren lässt.

Tawadas Beschäftigung mit Lyrik stellt nicht nur ihre interkulturelle Tätigkeit unter Beweis, sondern sogar eine intertextuelle. Beeinflusst von Ernst Jandls konkreter und visueller Poesie und von Inger Christensen, sieht Tawada in der Gattung Lyrik die Möglichkeit, zwischen Sprachen zu kommunizieren und auch im Zwischenraum der japanischen und deutschen Sprachen mit Wörtern und Stil zu experimentieren. Der Zwischenraum erlaubt ihr, ihre Stimme hörbar zu machen. Bhabha nennt diesen Raum *third space* und sieht in ihm die Chance für die Hybridität. Tawada schreibt: „Zwischen zwei Sprachen habe ich nie eine Grenze gesehen; jede Sprache bildet einen Zwischenraum. Und der Raum zwischen zwei Sprachen ist kein Zwischenraum, sondern der eigentliche Raum, in dem die Literatur geschrieben wird." (O.A. 2016) In diesem Raum können interkulturelle Wahrnehmungen, können sowohl die Differenzen als auch die Gemeinsamkeiten zur Diskussion gestellt werden.

Sobald Tawada die Besonderheiten der deutschen und der japanischen Kultur in sich einschließt, weist jedes ihrer Gedichte auf eine markante Transformation hin. Eine linguistische Metamorphose entsteht, die eine hybride deutsch-japanische Sprache zustande kommen lässt. Um ihren Text *Alte Notizen zur linguistischen Erotik* zu zitieren: „‚Ich liebe Dich' heißt auf Japanisch ‚watashi / wa anata ga suki desu'. Wenn man diesen Satz / wiederum ins Deutsche wörtlich zurückübersetzt, heißt / er: Was mich betrifft, bist du begehrenswürdig." (Tawada 2010: 26). Den Unterschied zwischen dem Deutschen und Japanischen thematisiert sie weiter in dem Gedicht *Die zweite Person* (ebd.: 23), in dem sie Geschlechtslosigkeit thematisiert und meint, dass es für sie ein „Genuss" ist. Zum selben Thema setzt sie fort mit dem Gedicht *Die dritte Person* (ebd.: 24). Hier lässt sie die Personalpronomen er und sie sich männlich und weiblich bekleiden, aber das geschlechtslose Ich nackt herumlaufen. Aus dem gleichen Grund kann das Du auch nicht einen bestimmten Elternteil ertragen oder einen gewissen Teil der Geschlechtsorgane tragen wie der Er und die Sie. Gleichzeitig betont sie jetzt die Differenzen mit den Versen „‚Ich' muss keine Steuern zahlen, denn ICH ist kein bürgerlicher Name. / ‚Du' musst nicht zur Bundeswehr. Ein Soldat, der DU heißt, tötet nicht." (Ebd.: 24) Steuern zahlen und Bundeswehrdienst leisten sind als absichtsvoll gewählte typische Aspekte der Bundesrepublik Deutschland zu deuten. Durch die Inszenierung der zwei Personalpronomen versucht Tawada ihren Leser*innen

wiederum die Idee von der eigenen Identitätsflüssigkeit zu vermitteln. Die Tatsache, dass die Schriftstellerin in ihrem Gedicht überhaupt durch die deutschen Personalpronomen auf die unbestimmbare Essenz der Identität hinweisen kann, deutet auf die Gestaltung einer interkulturellen Identität.

Tawada benutzt Transformationen morphologisch, grammatisch, syntaktisch und organisch. Dadurch entstehen sogar Neologismen, wie sie in dem Gedicht *Die Konjugation* zu erkennen sind. Es heißt „er hemt / wenn ich bluse" (ebd.: 20). Unabhängig davon, ob diese Transformationen ein Sprachspiel sind oder eine reine Strategie, um die Kraft ihrer Sprache auszudrücken, verweisen sie auf Tiefenstrukturen, in denen das Eigene und das Fremde sich begegnen. Auf der einen Seite wirkt ihre Dichtung durch die Unvergleichlichkeit der Sprachen spannend. Auf der anderen zeigt sie die Unübersetzbarkeit zwischen den Kulturen auf. Geht es um die morphologischen Transformationen, schließt sie nicht nur die deutsche und die japanische Sprache ein, sondern sie schafft auch Platz für das Englische. In dem Gedicht *Verabredung an der Penn Station* (ebd.: 14) heißt es: „Ich picke dich vom Bahnhof up / Sagtest du mir auf Denglisch". Das Trennen des Verbs im Englischen, um es an das deutsche Verb ‚abholen' anzupassen, erklärt sie sofort mit dem Begriff Denglisch, und damit rettet sie die beiden Sprachen. Indem sie das englische Verb ‚to pick up' verdeutscht, verweist sie auf ihren Status als polyglotte Autorin. Als Mensch, der mehrsprachig aufgewachsen ist, scheint ihr dieser kunstvolle Umgang mit Worten wie ein Abenteuer vorzukommen. Dabei muss sie die korrekte Grammatik preisgeben. Oder die Orthographie: Im Gedicht *Vreemd in New Amsterdam* (ebd.: 30) ersetzt sie den Buchstaben F durch V, so heißt es „Vinger", „Venchel", „Vrage", „Vrau", „Visch", „Vünf", „Vremd", „Vuß", „Valte" und „Vlughafen", um es so an das Niederländische anzupassen. Das Gedicht verweist nicht nur auf das Wortspiel mit V, sondern dahinter steckt eine gewisse Fremdheit, die mit der Identität verbunden ist, besonders wenn sie den Flughafen zum Geburtsort verwandelt.

Zu den Transformationen gehört auch die Gegenüberstellung der lateinischen und der japanischen Schrift. Die drei japanischen Schriftsysteme von *hiragana*, *katakana* und *kanji* verwendet sie absichtlich gemischt mit dem Lateinischen, um eine visuelle Poesie zu gestalten. Indem sie in den Gedichten *Flucht des Mondes* (ebd.: 41) und *TIK* (ebd.: 51) die zwei Schriften visuell zu einer harmonischen und ästhetischen Synthese bringt, weist sie auf die Kulmination der Vielstimmigkeit und Mehrsprachigkeit hin. Das Gedicht *TIK* besteht aus zwei Teilen: einmal aus dem Rhombus aus japanischen Schriftzeichen und in Kombination mit den Suffixen -ik und -ak. Dabei entsteht auch die Form des Buchstabens t, und damit werden nicht nur „ak" und „ik" zu „tak" und „tik" vervollständigt, sondern die Ideogramme bedeuten im Japanischen zwei konkrete Worte: Taktik und Uhr. Im zweiten Teil fungieren die Ideogramme als Übersetzungen von Nautik, Aeronautik und

Astronautik. Ob diese Verflechtung mehrerer Sprachen nun Irritationen oder Erstaunen hervorruft: Tawada beweist, dass erst die Denkstruktur ihrer eigenen Sprache ihr die Auseinandersetzung mit der deutschen Sprache ermöglicht, was eben Muttersprachler*innen schwerfallen würde. Dies deutet aber auch auf die Unübersetzbarkeit solcher Gedichte hin. Der Zusammenstoß mit der deutschen Grammatik gelingt ihr so sehr, dass es selbst im interkulturellen Bereich zu Aha-Momenten führt. In Formulierungen wie: „ich pistole / du angst" (ebd.: 20), die auf die Konjugation zurück- und über dieses Grammatikthema hinausgeht, schildert Tawada ihre Virtuosität in der deutschen Sprache.

## *3. Exophonie*

Tawadas Exophonie liegt die Verfremdung und Dekonstruktion zugrunde. Die fremde Sprache soll ihres Erachtens sowohl zur Alltagssprache werden als auch zur Sprache der Kreativität. Das bedeutet aber nicht, die eigene Sprache zu vernachlässigen. Umgekehrt zeigt es eine gewisse Reflexion der eigenen Sprache, die auf das mehrsprachige Aufwachsen zurückzuführen ist. Aufgrund des exophonen Schreibens ergibt sich eine gewisse Dekonstruktion. Dadurch kann sie Wörter kombinieren und neue Wörter erzeugen. Die Gattung Lyrik erweist sich deswegen auch generell als perfekt für diese Auseinandersetzung und für die Dekonstruktion von Sprachnormen. Es ist nicht nur ein befreiendes Moment für Tawada, sondern eine Befreiung für die Sprache selbst, wo die Sprache über ihre Funktion als bloßes Kommunikationsmittel hinauswächst. Diese Befreiung kann man eher als poetische Lizenz der Lyrik verstehen, die für die anderen Gattungen nicht realisierbar wäre. Tawada dürfte sich absichtlich dafür entschieden haben, ihre Texte als ‚Gedichte' zu entfalten.

Wenn Tawada mit ihrer kulturellen Fremderfahrung und mit ihrem Sprachgebrauch ihre Leserschaft zum Nachdenken bringen will, verstößt sie bewusst gegen die Sprachregeln und subvertiert das Sprachsystem, um das Potenzial der Gattung Lyrik darzustellen. Denn tatsächlich kann ein Gedicht nie gelesen, sondern nur wieder gelesen werden. Als Auslandsgermanist*in sieht man eben in ihrer Aneignung der deutschen Sprache einen Gewinn für die Interkulturalität und für die Studierenden der Germanistik eine Chance, hemmungslos kreativ mit der Sprache umgehen zu können.

## *Literatur*

Ivanovic, Christine (2010): Exophonie und Kulturanalyse. Tawadas Transformationen Benjamins. In: Dies. (Hg.): *Yoko Tawada. Poetik der Transformation. Beiträge zum Gesamtwerk.* Tübingen, S. 171–206.

Lotman, Jurij M. ([4]1993): Die Struktur literarischer Texte. Aus dem Russ. übers. v. Rolf-Dietrich Keil. München.

Mae, Michiko (2010): Tawada Yokos Literatur als transkulturelle und intermediale Transformation. In: Ivanovic, Christine (Hg.): *Yoko Tawada. Poetik der Transformation. Beiträge zum Gesamtwerk.* Tübingen, S. 369–383.

O.A. (2016): Kleist-Preis für Schriftstellerin Yoko Tawada. Schreiben über das elfte Gebot. In: deutschlandfunkkultur.de, o.D.; online unter: https://www.deutschlandfunkkultur.de/kleist-preis-fuer-schriftstellerin-yoko-tawada-schreiben-100.html [Stand: 15.5.2022].

Saalfeld, Lerke von (2016): Yoko Tawada: Im Bann der Sprache. In: DAAD aktuell, 23. November 2016; online unter: https://www2.daad.de/der-daad/daad-aktuell/de/50423-yoko-tawada-im-bann-der-sprache/ [Stand: 15.05.2022].

Tawada, Yoko (1998): Der Rest ist Reden. Grenzgänge im Reich der Zeichen. In: NZZ Folio, September 1998; online unter: https://www.nzz.ch/folio/der-rest-ist-reden-ld.1617197 [Stand: 15.5.2022].

Dies. ([6]2008): Talisman. Tübingen.

Dies. (2010): *Abenteuer der deutschen Grammatik*. Gedichte. Tübingen.

# Interkulturelle Gattungstransfers und -transformationen zwischen Europa und der Türkei am Beispiel des Schelmenromans

René Perfölz (Berlin), Swen Schulte Eickholt (Paderborn)

**Abstract:** Literarische Gattungen wandeln sich nicht nur historisch, auch interkulturelle Kontakte und Austauschprozesse tragen zu ihrer Transformation bei. Europäische Gattungsgeschichten fokussieren dabei zumeist auf innereuropäische Vermittlungswege und vernachlässigen außereuropäische Gattungstransfers. Der vorliegende Beitrag soll anhand der Gattung des Schelmenromans exemplarisch Vermittlungswege und Transformationen von Gattungen zwischen Europa und der Türkei skizzieren und damit den produktiven Umgang mit unterschiedlichen Gattungstraditionen im interkulturellen Verhältnis aufzeigen.

**Keywords:** Schelmenroman, interkultureller Gattungstransfer, pikarisches Erzählen, deutsch-türkische Literatur, Pikaroroman

## *1. Einleitung: Gattungen und Interkulturalität*

„Gattungen transformieren sich geschichtlich und haben je verschiedene Relevanz. Es können neue Gattungen im Literatursystem auftreten, alte können ausscheiden, schon ausgeschiedene wieder aufgenommen werden. In der literarischen Praxis können sich Gattungen transformieren und mit Hilfe von Gattungen Transformationen vollzogen werden." (Krah 2005: 7 f.) Dieser Kommentar von Hans Krah betrifft „historisch variabl[e] Gattungen", denen Klaus Hempfer im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* Gattungen als „transhistorisch[e] Invarianten der Kommunikation" (Hempfer 2007: 653) entgegenstellt. Für diesen Beitrag ist das Konzept Gattung besonders in seiner historischen Dynamik interessant. Für eine interkulturelle Gattungsgeschichte ist dabei die Feststellung entscheidend, es gehe weniger um ein *Aufeinander* als ein *Auseinander* von Textsorten, wie Lamping mit Bezug auf Zymner in seinem *Handbuch der literarischen Gattungen* unterstreicht (vgl. Lamping 2009: XVI). Während klassische Gattungsgeschichte oft als Nacheinander von Epochen und ihren bevorzugten Gattungen konzipiert war, geht das Konzept ‚Auseinander', wie es hier aufgegriffen werden soll, von vielfältigen Überlagerungen, multiplen Traditionslinien und unscharfen Grenzen aus. Interkulturelle Gattungstransfers und -transformationen sind zentraler Motor dieses Prozesses.

Verstanden als „mentale Schemata“ (Zymner 2018: 367), denen eine „bestimmte Art und Weise der narrativen Welterzeugung“ (Bauer 1994: 1)[1] inhärent ist, zeugen Gattungen in ihren Transformationen von gesellschaftlichen oder kulturgeschichtlichen Umbrüchen. „Erzählungen als ein Medium der kulturellen Kohärenzbildung [und] kollektiven Identitätsbildung“ (A. Nünning 2013: 41) können gesellschaftlich-kulturelle Umbrüche ankündigen, begleiten oder gar gestalten. Ihnen ist als zentraler Referenzrahmen die Kulturgeschichte zuzuordnen.[2] Gattungen sind somit aus kulturtheoretischer Perspektive an dem Prozess aus Assimilation und Akkommodation beteiligt, durch den im symbolischen Feld der Kultur Bedeutung generiert, transformiert und verstetigt wird (vgl. Schulte Eickholt 2015: 33–39). Sie stellen eine durch die kulturgeschichtliche Entwicklung einer Gesellschaft bedingte Form zur Verfügung, die Welt zu sehen. Gattungen sind somit immer auch ein Angebot, die Welt anders zu sehen, das in spezifischen historischen Momenten angenommen und fruchtbar gemacht werden kann.

Im Folgenden wollen wir anhand des Schelmenromans bisher vernachlässigten interkulturellen Gattungstransfers zwischen Europa und der Türkei nachgehen. Dafür soll in einem ersten Schritt aufgezeigt werden, wie der Roman als neue Gattung in die Türkei gekommen ist. Gerade für den Schelmenroman wird sich zeigen, dass literarische Figuren oder Typen ein wichtiger Faktor bei dem Ex- oder Import von Gattungen darstellen – was in einer interkulturellen Gattungsforschung bedenkenswert ist.

## *2. Außereuropäischer Gattungstransfer: der Weg des Romans in die Türkei*

Hat der europäische Roman einerseits eine lange Gattungsgeschichte, so bleibt doch andererseits sein Siegeszug im 19. Jahrhundert eine literaturgeschichtliche Besonderheit, die aus einer rein literaturimmanenten Sicht unverständlich bleibt. In einer hier nicht vertiefend auszuführenden Analogie mit der empirisch-wissenschaftlichen Umcodierung der Wissenssysteme

1 Es ließe sich darüber streiten, ob allen Gattungen dieser Zug eigen ist. Die dafür notwendige Auseinandersetzung über das Konzept ‚Narration‘ soll hier aber unterbleiben. Dass fiktionale Wirklichkeiten in den Gattungen in unterschiedlicher Intensität konstruiert werden, dürfte evident sein.

2 Gleichzeitig sind Gattungen als literaturwissenschaftliche Konstrukte zu verstehen, die bemüht sind, die unübersehbare Vielfalt an Texten durch Zuordnung zu diesen *mentalen Schemata* zu sortieren.

(vgl. Klein 2003: 150) begann der realistische Roman[3] insbesondere in England, Frankreich und Russland „in die verschiedensten Zonen der Erfahrungswelt“ vorzustoßen (Riedel 1994: 374). Der gleichsam als nüchtern-empirisch inszenierte Blick der Realisten/Naturalisten entsprach dem Bedürfnis der Zeit nach Beobachtung; das korrelierende Bedürfnis nach Mystizismus lieferte der romantische Roman. Flankiert von technischen Innovationen im Bereich von Druck und Vertrieb konnte der Roman – noch kurz zuvor eine verachtete Gattung – zu der populärsten literarischen Form des 19. und frühen 20. Jahrhunderts werden, die es am besten verstand, das sich durch technische Innovationen rasch wandelnde Bewusstsein des erstarkten Bürgertums zum Ausdruck zu bringen.

Zu betonen ist die enge Korrelation von Roman und Modernisierung,[4] die für die rasche Etablierung der Gattung in der Türkei den Hauptgrund lieferte. Der türkische Literaturwissenschaftler Berna Moran betont, dass die Entwicklungsgeschichte des Romans in der Türkei „Teil der kulturellen Europäisierung“ war und „die europäische Literatur und ihre Romane als Beweis des zivilisatorischen Fortschritts, die eigene Literatur und insbesondere die Prosa hingegen als Beweis der zivilisatorischen Unterentwicklung begriffen“ wurden (Moran 2012: 1). Schon im Osmanischen Reich war der Roman „ein ‚Importprodukt‘ im Rahmen der staatlichen Reformen zur Europäisierung. [. . .] Die ersten Romane waren [. . .] eng angelehnt an die im 19. Jahrhundert vermehrt erfolgenden Übersetzungen des europäischen, insbesondere des französischen Romans und dienten zunächst vornehmlich als Vehikel für didaktische Botschaften im Sinne einer an Europa orientierten Modernisierung der Gesellschaft.“ (Dufft 2014)

Nach der Republikgründung 1923 wurde dieser Prozess noch beschleunigt. Auf der Suche nach einer neuen türkischen Identität orientierten sich viele zeitgenössische Intellektuelle und Schriftsteller zunehmend an westlichen Vorbildern. In der Programmschrift *Von der osmanischen zur türkischen Literatur* versucht Halit Fahri Ozansoy 1938 zu fassen, was die türkische Literatur für eine historische Aufgabe zu leisten habe. Während die Diwan-Literatur als elitäre Literatur des osmanischen Hofes verworfen wird, ist die

3 Wenn auch im Gesellschaftsroman des europäischen Realismus besonders deutlich, meinen wir hier die grundsätzliche Umcodierung der literarischen Weltdarstellung, die Bleumer als „Realitätseffekt“ (Bleumer 2020: 60) bezeichnet. Gemeint ist jenseits eines unterschiedlich zu charakterisierenden Realismus die epistemische Einstellung, dass Literatur Wirklichkeit repräsentiert – und sei es die Wirklichkeit menschlicher Weltwahrnehmung.

4 ‚Modern‘ und ‚Modernisierung‘ sind hier im Sinne eines unumkehrbaren Bruchs mit traditionellen Lebensformen gemeint, gekoppelt mit der Integration der Fortschrittsidee, basierend auf wissenschaftlicher Erkenntnis (vgl. zur Begriffsgeschichte Klinger 2002).

„Neuerung und die Verwestlichung der Literatur" (Ozansoy 2010: 268) durchweg positiv gesehen. Die „westlichen Vorbilder [. . .] mit den tiefschürfenden psychoanalytischen Methoden" (ebd.) hätten die Neuformierung der Literatur überhaupt erst ermöglicht. Der moderne Literat solle versuchen, „mit den modernsten geistigen und künstlerischen Strömungen in Europa vertraut zu werden und sie zu verstehen." (Ebd.) Bei aller kemalistischen Eintrübung bleibt sein Programm tatsächlich der Leitfaden der nachwachsenden Autorengenerationen, die oftmals mit derselben ideologischen Überzeugung das Programm bedienten, die Türkei zu einer zukunftsorientierten Nation und Zivilisation zu formen.[5]

Der Import neuer Erzählverfahren vollzieht sich in der modernen Türkei demgemäß in erster Linie aus Europa, um der epistemischen Umstrukturierung des Literatursystems im Kontext der Modernisierung Rechnung tragen zu können: Die eigene, als vormodern erlebte Literatur, die nicht der Realismus-Codierung gehorchte, erschien unter der neuen epistemischen Ausrichtung automatisch als naiv und abergläubisch. Was dabei aber nicht vergessen werden darf und später ausgeführt werden soll, ist das trotz radikaler Abkehr von der eigenen Literatur teilweise unbemerkte Nachleben osmanischer Erzähltraditionen und insbesondere literarischer Figuren in den neu aufgenommenen Gattungen (vgl. Pkt. 4). In den 1980er Jahren findet eine weitere Zäsur in der türkischen Literatur statt, die das Aufkommen des türkischen Schelmenromans begünstigt.

## 3. *Ein türkischer Schelmenroman: Aziz Nesins* Der einzige Weg *(1981)*

Bauer charakterisiert den Schelmenroman als Gattung, die oftmals in Übergangsphasen kultureller Neucodierung eine zentrale Rolle spielt: „Ob in Frankreich oder England, Deutschland oder Rußland, Süd- oder Nordamerika – überall tauchen Schelmenromane bei der Entwicklung des modernen Romans an entscheidender Stelle auf." (Bauer 1994: 3) In der Türkei kommt es mit dem Militärputsch von 1980 zu einem der „tiefsten Einschnitte in der türkischen Geschichte" (Dufft 2014) und einer erneuten Zäsur in der türkischen Literatur. Die destabilisierende Wirkung des Putsches und die daraus resultierende gesellschaftliche Unsicherheit begünstigen das Aufkommen

5 Hier nimmt der Dorfroman eine entscheidende Stellung ein. Gerade die bis heute kanonisierten Autoren zeichnen sich freilich eher durch kritische Distanz oder direkten Widerstand gegen ideologische Vereinnahmung aus. Aber auch sie sind vielfach (affirmativ oder ablehnend) von dem kulturellen Enthusiasmus der neuen Türkei geprägt, der allerdings schnell repressive Seiten offenbarte.

des Schelmenromans (vgl. Jacobs 1983: 93, 108): Bereits ein Jahr nach dem Putsch legt Aziz Nesin mit *Der einzige Weg* einen türkischen Schelmenroman in europäischer Tradition vor.[6]

Nesin, der nach Wolfgang Lerch „mit Abstand populärste Autor der Türkei" (Lerch 2003: 35), ist die überragende Gestalt der türkischen Satire. Mehrfach wegen seiner politisch provokativen Schriften angeklagt und inhaftiert (vgl. ebd.: 37), ist er besonders als Autor satirischer Kurzgeschichten bekannt. Mit *Der einzige Weg* schreibt Nesin im Sinne Bauers einen Schwellenroman: Er bleibt noch weitgehend der moralisch-realistischen Erzählweise des Dorfromans treu, markiert aber bereits den Übergang zu postmodernen Schreibformen, wie sie Orhan Pamuk als neuer Star der türkischen Literaturszene kurz darauf umsetzen wird.[7] Der Protagonist des Romans, Paschazade, entspricht in weiten Teilen der Beschreibung des klassischen Schelms bei Bauer:[8] Aus ärmlichen Verhältnissen stammend wird Paschazade unehrenhaft von der Militärakademie geworfen, weil er sich dazu hinreißen ließ, verkleidet als höherer Militär Essen zu stehlen. Seine Versuche, nach diesem fatalen Ausscheiden aus einer normalen Erwerbsbiographie in der Gesellschaft Fuß zu fassen, führen ihn bei all seinen (vorgeblich) guten Vorsätzen immer wieder in die Trickbetrügerei. In seiner ersten Anstellung in einem Bauunternehmen bemerkt er, dass Kunden falsche Warenmengen deklarieren. Die Einsicht, dass dies allen bekannt war und am Ende der Staat betrogen wurde, kommt ihm zu spät. Durch diesen Einstieg erzeugt Nesin das Bild einer Gesellschaft, in der Paschazades Leitmotiv plausibel wird: Er hätte nie Betrüger sein wollen, aber die gesellschaftlichen Umstände ließen ihm keinen anderen als den titelgebenden einzigen Weg in die Betrügerei. Anhand seiner Lebensbeschreibung wird die politische und gesellschaftliche Situation in der Türkei der 1980er Jahre in klassisch pikarischer Erzähltradition satirisch vorgestellt.

6 Vgl. zu den Gattungsmerkmalen unten Abschnitt 4.

7 Mit *O* von Ferit Edgü ist 1977 ein Roman erschienen, der für den bis dahin dominierenden Dorfroman, welcher in aufklärerischer Manier den unkultivierten Dörfler (stellvertretend für die alte Türkei) erziehen sollte, gleichzeitig Höhe- und Endpunkt war (vgl. Furrer 1996: 330; Lerch 2003: 44). *Der einzige Weg* bedient sich des Figurenrepertoires des Dorfromans – und seines ideologisch aufgeladenen Realitätskonzepts – in satirischer Brechung.

8 Vgl. „[D]er Lebensweg des Pikaro, der sich mit seinen Schelmenstreichen profiliert, führt durch die verschiedenen Berufsgruppen einer Gesellschaft, wobei die Reihe der verschiedenen Herren, denen der Antiheld dient, eine regelrechte Typenrevue nach Art der Ständesatire ergibt". Und weiter: „Als Kennzeichen des Schelmenromans gilt, daß sein pseudoautobiographischer und sein paraenzyklopädischer Erzählstrang dadurch zusammengeführt werden, daß der Schelm auf seiner Lebensreise Einblick in zahlreiche Gesellschaftskreise erhält." (Bauer 1994: 9)

Paschazade erzählt von seinem bewegten Leben, auch hier den Gattungskriterien folgend, retrospektiv aus dem Gefängnis. Als Trickbetrüger steht der Bericht seines einzigen Weges damit, wie im Schelmenroman üblich, unter dem Verdacht der Unzuverlässigkeit. Durch diese unzuverlässige Erzählweise bricht Nesin mit dem realistischen Erzählen, das bis dahin die literarische Landschaft der Türkei bestimmt hatte,[9] und erweitert auch die Erzählanlage des Schelmenromans entscheidend. Setzt etwa auch Grass' – im Gegensatz zu *Der einzige Weg* am (Anti-)Bildungsroman orientierte – *Blechtrommel* (1959) einen offen unzuverlässigen Erzähler ein, so distanziert sich Nesin durch die Einarbeitung einer Rahmenhandlung, die ihrerseits pseudoautobiographische Züge trägt und einem fiktiven Aziz Nesin zugeschrieben werden kann, von seinem intradiegetischen Ich-Erzähler Paschazade. Dieser wird als „notorischer Betrüger" (Nesin 1995: 5) eingeführt, der seine Geschichten wie ein guter Märchenerzähler mit jedem Vortrag weiter verfeinert, bis er selbst zugeben muss, nicht mehr genau zu wissen, wie es sich wirklich zugetragen hat (vgl. ebd.).

Der fiktive Autor der Rahmenhandlung legt dem Leser allerdings nahe, dass trotz dieser Fiktionalisierung der Lebensgeschichte Paschazade dennoch aufrichtig über „seine Träume, seine Pläne, seine Sehnsüchte und Illusionen" berichtet (ebd.). Im Sinne der Nähe des Schelmenromans zum Gesellschaftsroman erzählt er damit von den Sehnsüchten einer ganzen Gesellschaft: Zumeist geht es um eine sehr bürgerliche Hoffnung nach gutem Leben und bescheidenem Wohlstand, zu dem die Betrügereien auch Paschazade verhelfen sollen. Wenn Vera Nünning postuliert: „Der Held [des Schelmenromans; R.P./S.S.E.] passt sich nicht an die sozialen Normen an, seine Perspektive lässt sich nicht mit dominanten Werthierarchien in Übereinstimmung bringen" (V. Nünning 2013: 154), so muss für Paschazade konstatiert werden, dass seine ständigen Versuche, sich den Normen anzupassen, durch die korrumpierte Struktur der Gesellschaft zum Scheitern verurteilt sind. So sieht er sich stets in die Rolle des Betrügers gedrängt, selbst wenn seine Absichten noch so lauter sein mögen.

Aziz Nesins Schelmenroman orientiert sich an der klassischen europäischen Vorlage der Gattung, die in der deutschen Literatur der 1980er Jahre kaum noch anzutreffen ist. Durch seine Übersetzung ins Deutsche gelangt die klassische Gattungsvariante auf Umwegen zurück nach Deutschland: Selim

9 Priska Furrer weist darauf hin, dass auch formale Experimente, welche dem modernen europäischen Roman entnommen waren (etwa *stream of consciousness* etc.), bis in die 1980er Jahre noch dem Bedürfnis entsprächen, *die* Wirklichkeit zu repräsentieren bzw. zu erkennen (vgl. Furrer 1996: 321–338).

Özdogan[10] greift sie mit seinem Roman *Wieso Heimat, ich wohne zur Miete* (2016) auf und initiiert ein neues ‚Auseinander' der Gattungen in veränderter interkultureller Konstellation.

## *4. Re-Import von Gattungen: die Wiederbelebung des klassischen Schelmenromans am Beispiel von Selim Özdogans* Wieso Heimat, ich wohne zur *Miete (2016)*

Dass Gattungstransfers nicht immer nur in eine Richtung verlaufen, zeigt der deutsch-türkische Schelmenroman *Wieso Heimat, ich wohne zur Miete* (2016) von Selim Özdogan. Dieser orientiert sich weniger an den bekannten pikarischen Vorlagen aus der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts wie Thomas Manns *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* (1910–1913, 1954) oder Günter Grass' *Die Blechtrommel* (1959), die – wie bereits erwähnt – stärker an den Bildungsroman angelehnt sind (vgl. Bauer 1994: 188), sondern er knüpft mit seiner indirekten satirischen Schreibweise an den türkischen Schelmenroman à la Nesin an und verhilft damit der klassischen Vorlage des europäischen Pikaroromans in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur zu neuer Blüte. Der Re-Import der klassischen pikarischen Vorlage geht dabei mit einer wesentlichen Gattungstransformation einher: Der Roman ersetzt die zentrale Figur des Schelms mit einer Narrenfigur aus der osmanischen pikarischen Erzähltradition.

Inwiefern lässt sich bei dem Roman von einem ‚klassischen' Schelmenroman sprechen? Der Protagonist des Romans, Krishna Mustafa, geboren in Istanbul als Sohn einer deutschen Mutter und eines türkischen Vaters, seit seiner Schulzeit aufgewachsen und wohnhaft in Freiburg, begibt sich nach dem Vorwurf seiner Freundin, er habe seine Identität noch nicht gefunden, auf den Weg zu seinen vermeintlichen Wurzeln in Istanbul. Krishna stammt zwar nicht aus obskuren oder zweifelhaften Familienverhältnissen und lebt in Deutschland eigentlich in einer privilegierten Position – er studiert Sozialpädagogik, wohnt in Freiburg, hat durch den Bezug von BAföG ein erträgliches Auskommen und ist sozial gut vernetzt –, aufgrund seiner binationalen Herkunft wird er von Teilen der deutschen Mehrheitsgesellschaft aber zum ‚Anderen' erklärt und rutscht dadurch dennoch in eine Außenseiterrolle. Die Ausgangssituation des Schelmenromans ist mithin gegeben (vgl. Jacobs 1983: 29; Ardila 2010: 4). Auch vom Handlungsschema stimmt der Roman

10 ‚Özdogan' wird hier einheitlich in der von Verlag und Autor verwendeten ‚deutschen' Schreibweise genutzt (türkisch ‚korrekt' wäre Özdoğan).

mit seiner idealtypischen Vorlage überein: Eine Notsituation, nämlich die bisher angeblich nicht gefundene eigene Identität, führt zum Aufbruch aus seiner Heimat und zur Reise in die Türkei (vgl. Jacobs 1983: 65). Der Protagonist empfindet ein Verlangen nach Welt (vgl. ebd.: 112), wobei sich der Begriff ‚Welt' hier auf seinen Geburtsort beschränkt: die Stadt Istanbul. Dort angekommen, erlebt er das für den Schelmenroman typische – wenngleich im Roman ironisch unterlaufene – Initiationsmoment in die Welt, das mit einer Desillusionierung einhergeht: Krishna findet in der İstiklal Caddesi, eine der bekanntesten Straßen im Zentrum Istanbuls, vornehmlich katholische und griechisch-orthodoxe Kirchen vor und nicht, wie erwartet, Moscheen. Die sich anschließenden linear gereihten, relativ selbstständigen Handlungsepisoden, die aus der Perspektive des unzuverlässigen Ich-Erzählers[11] geschildert und zum Teil durch essayistische, kommentierende Einschübe unterbrochen werden, entsprechen der charakteristischen Bauform des Schelmenromans (vgl. ebd.: 31). Auch die satirische Grundintention pikarischer Erzählungen ist gegeben: Anhand der Begegnungen des Ich-Erzählers mit unterschiedlichen Figuren und Gruppen entwickelt der Roman eine panoramatische Kritik an bestimmten Missständen in der deutschen wie türkischen Gesellschaft (vgl. Jacobs 1983: 64; Ardila 2010: 4). Zugleich entwirft er durch die Darstellung verschiedener politischer Positionen, religiöser Praktiken, Denkweisen, Begrüßungsformeln und Alltagsrituale paraenzyklopädisch ein Bild der in Istanbul repräsentierten türkischen Gesellschaft der 2010er Jahre.

Während seines Aufenthalts in Istanbul sieht sich der Protagonist in der Tradition des Schelmenromans auch immer wieder einer widerständigen Welt ausgesetzt (vgl. Jacobs 1983: 31), allerdings weniger wegen Bosheiten seines Umfelds oder moralischer Differenzen, sondern vielmehr aufgrund von Missverständnissen, die sich u.a. aus seinem naiv-oberflächlichen, teils wortwörtlichen Verstehen des jeweiligen Gegenübers oder der fehlenden Kenntnis sozialer Normen ergeben. Hier zeigt sich eine der auffälligsten Abwandlungen von der klassischen Variante des Schelmenromans:[12] Krishna entspricht

11 Mit Lahn/Meister lässt sich hier von einer evaluativen Unzuverlässigkeit des Ich-Erzählers sprechen, bei der sich dessen Interpretationen, Einschätzungen und Bewertungen der Welt als unzutreffend herausstellen (vgl. Lahn & Meister 2016: 190).

12 Eine weitere Abwandlung von der idealtypischen Gattungsvorlage des Schelmenromans ist neben der Erzählung eines Lebensabschnitts anstelle des gesamten Lebens das Fehlen einer (pseudo-)autobiographischen Erzählsituation mit einem erinnernden Ich-Erzähler, der retrospektiv auf sein Leben zurückschaut, und einem erlebenden Ich-Erzähler in der erzählten Vergangenheit. Stattdessen findet sich in dem Roman neben dem intradiegetisch-homodiegetischen Ich-Erzähler eine extradiegetische-heterodiegetische Erzählinstanz zu Beginn und am Ende der Erzählung. Diese hebt die Nichtidentität von Autor und Erzähler und damit die Fiktionalität der Erzählung hervor (vgl. Martínez/Scheffel 2009: 85). Die Erzählanlage des Romans unterläuft damit eine

nicht der typischen Pikarofigur, dem Schelm, der sich durch Betrugsmanöver, Lügen oder Diebstahl in einer feindlichen Welt durchsetzen muss (vgl. Ardila 2010: 4), wie z.B. Paschazade bei Nesin, sondern vielmehr einer Narrenfigur. Dabei ist er weniger einer Figur aus der deutschen Narrenliteratur des 16. oder 17. Jahrhunderts nachempfunden wie Till Eulenspiegel,[13] sondern einem Narren aus der osmanischen und islamischen Erzähltradition: Nasreddin Hodscha.[14]

Nasreddin Hodscha ist eine fiktive, wirkmächtige und dynamische Narrenfigur, die von Marokko über die Türkei und den Nahen Osten bis nach China bekannt ist,[15] ein „Schelm mit tausend Gesichtern, die je nach zeitlichem, regionalem oder kulturellem Umfeld auf verschiedene Art ausgeformt sind.“ (Marzolph 2006: 17 f.) Im Verlauf des 20. Jahrhunderts hat sich aus den vielfältigen Varianten des Hodschas die heute bekannte sympathische, subtilphilosophische Narrenfigur herauskristallisiert, die in ihrer „entwaffnenden Einfalt die grundlegenden Schwächen und Unstimmigkeiten des menschlichen Daseins offenlegt.“ (Ebd.: 16) Dabei nimmt die Figur in ihren Geschichten weiterhin unterschiedliche Rollen ein: Er erscheint mal als Tor, Träumer oder weiser Narr, mal als Ratgeber oder Erzieher, mal als Dieb, Liebhaber

oberflächlich autobiographische Lesart, die Texte von Autorinnen und Autoren mit Migrationsgeschichte nicht selten zu dokumentarischen Zeugnissen von deren Leben verklärt und dabei deren literarischen, fiktionalen Charakter aus den Augen zu verlieren droht. Gleichzeitig soll durch die Betonung der Fiktionalität der exemplarische, typische Charakter der Figur Krishna Mustafas betont werden, der stellvertretend für die Erfahrungen von Menschen mit Migrationsgeschichte in der zweiten oder dritten Einwanderergeneration steht.

13 Im Vergleich zu Nasreddin Hodscha und Krishna Mustafa repräsentiert die Figur des Till Eulenspiegel mehr einen durchtriebenen Schelm und Schalk als einen liebenswerten Narren (vgl. Schwarz 2010: 122; Meyer-Sickendieck 2013: 449; Moser 2013: 107). Der heimat- und besitzlose, vagabundierende Außenseiter scheint z.B. nur auf den ersten Blick bestimmte Redewendungen oder soziale Codes nicht zu kennen. Schnell zeigt sich aber, dass er seine Kontrahenten willentlich missversteht und den Narren lediglich mimt. Er nimmt damit die Rolle eines Schelms ein, der das wortwörtliche Verstehen unter bewusster Schädigung seiner Umwelt zu seinem materiellen Vorteil auszunutzen weiß (vgl. Honemann 2005: 218).

14 Der Titel ‚Hodscha‘ ist eine Bezeichnung für einen religiösen Lehrer im Sinne einer Autoritäts- und Respektsperson, an den man sich für Ratschläge zu allen möglichen Lebensfragen wendet.

15 Die Figur des Hodscha taucht in mündlichen Erzähltraditionen seit dem 9. Jahrhundert n.Chr. auf. (vgl. Marzolph 2006: 51). Die frühste schriftliche Überlieferung stammt aus der Groninger Handschrift aus dem späteren 16. Jahrhundert (vgl. Honemann 2005: 216). Die Geschichten vom Hodscha sind dabei zumeist als Fazetien gestaltet, d.h. als humoristische Kurzprosa, die in der Regel auf eine Wort-Pointe zuläuft. Die Narrenfigur hat zumeist das letzte Wort, d.h., sie setzt sich durch gekonnten Einsatz ihrer Rede gegen ihre jeweiligen Kontrahenten durch (vgl. Marzolph 2006: 224 f.).

oder nur als närrischer Witzbold bzw. Schalk (vgl. Schwarz 2010: 122). Özdogans Protagonist nimmt vor allem dessen Rolle als Narr ein: Krishna kennt keine uneigentliche Rede und versteht in der Tradition der Narrenfiguren zumeist alles nur wortwörtlich. Aufgrund fehlender Kenntnisse von sozialen Normen und Codes interpretiert er die Aussagen und das Verhalten seiner Mitmenschen oft auf eine ahnungslos-direkte Art und Weise, was immer wieder zu kommunikativen Konflikten und Missverständnissen führt.[16] Während Krishna z.B. in einer Episode glaubt, mit einem Journalisten über seine Identitätskrise und Beziehungsprobleme zu sprechen, interpretiert Letzterer die Aussagen Krishnas als Beleg für dessen Weg in die religiöse Radikalisierung (vgl. Özdogan 2016: 68–70).[17]

Durch den Einsatz einer Narrenfigur in der Art von Nasreddin Hodscha anstelle einer klassischen Schelmenfigur inszeniert der Roman eine Form der indirekten Kritik, bei der die dargestellte Welt nicht explizit angeklagt, sondern ihr im Dialog mit dem Anti-Helden der Spiegel vorgehalten wird: Krishna übertrumpft sein Gegenüber nicht und stellt dessen fragwürdige Verhaltensweisen nicht offen bloß, vielmehr entlarvt er Widersprüche oder ambivalente Verhaltensweisen durch seine Fehlinterpretationen oder naive Fragen. Diese satirische Schreibweise findet sich sehr häufig und in unterschiedlichen Formen in der modernen türkischen Prosa wieder (vgl. İpşiroğlu 1998: 209).[18]

Özdogans Schelmenroman kritisiert dabei neben allgemeinen menschlichen Schwächen und Unzulänglichkeiten wie Engstirnigkeit oder Selbstgerechtigkeit vor allem Prozesse des kulturellen *othering*;[19] sei es die

16 Zum Teil arbeitet der Text bei Dialogen zwischen Krishna und seinem Gegenüber mit doppelten semantischen Bezugsrahmen oder Skripten, die sich teilweise überlappen und zwischen denen ein Oppositionsverhältnis der Ambiguität besteht (vgl. Wirth 2017: 130).

17 Hier unterläuft der Narr unbewusst die Fremdzuschreibung, die der Schelm – auch oder gerade Paschazade bei Nesin – durchaus wahrnimmt.

18 Aziz Nesin arbeitet z.B. viel mit Allusionen, Allegorien, Hyperbeln und Ironie, um u.a. unfähige Behörden, überbordende Bürokratie, Opportunismus oder Korruption in Staat und Gesellschaft indirekt zu kritisieren (vgl. Nesin 1996: 302–304). Özdogan orientiert sich nicht nur an der satirischen Schreibweise Nesins, er integriert an einer Stelle sogar eine komplette satirische Erzählung von Nesin (vgl. Nesin 1996: 98–113; Özdogan 2016: 40–45). In einem Interview beschreibt Özdogan seine Sichtweise auf diese indirekte satirische Schreibweise: „I proposed to translate the essence of Turkish satire into a German novel. [. . .] Turkish satire employs an indirect form of humor. While this is in part cultural, it also has to do with the history of censorship in Turkey. Historically, authors could be jailed for openly expressing their political views; as a result, authors developed more subtle and often humorous techniques to describe contentious subject matters." (Dickinson/Özdogan 2017: 1)

19 *Othering* bezieht sich auf den Prozess der Abgrenzung einer Minderheit bzw. Konstruktion eines Anderen durch eine Mehrheit anhand von Zuschreibungen bestimmter nationaler, sprachlicher, religiöser, kultureller, ethnischer oder geschlechtlicher Merkmale.

herkunftsbezogene Marginalisierung von Menschen mit Migrationsgeschichte, die zu deren Identitätskrise und -suche beitrage, oder ein fortwirkender ‚Orientalismus',[20] der zur Wahrnehmung einer strikten Trennung zwischen deutscher und türkischer kultureller Identität und wechselseitigen stereotypen Perspektiven auf die jeweils andere Kultur führe.[21] Die dem Narren Krishna mit Bezug auf seine Herkunft von außen aufgezwungene Außenseiterrolle wird als konstruiert und absurd entlarvt. Die Suche nach der eigenen kulturellen Identität erscheint damit als von vornherein zum Scheitern verurteilt. Auch deswegen erscheint die Wahl einer Narren- anstelle einer Schelmenfigur sinnvoll, hätte Letztere doch zumindest die Möglichkeit, ihre soziale Außenseiterposition durch „eine Art kriminellen Geplänkels mit der etablierten Gesellschaft" (Jacobs 1983: 108 f.) zu verlassen.[22]

Indem Özdogan den Protagonisten seines Schelmenromans der Narrenfigur des Nasreddin Hodscha nachempfindet, knüpft er zum einen an die osmanische pikarische Erzähltradition an und integriert eine in der modernen türkischen Literatur des frühen 20. Jahrhunderts verdrängte literarische Figur, zum anderen übt er dadurch eine Form der indirekten Kritik an gesellschaftlichen Missständen, wie sie typisch für die moderne türkische Satire ist. Sein Roman lässt sich damit weder als Anknüpfung an die deutschen Schelmenromane des 20. Jahrhunderts noch als Rückbesinnung auf den spanischen oder französischen Pikaroroman des 16./17. Jahrhunderts lesen, sondern vielmehr als ‚Re-Import' der klassischen europäischen Gattungsvorlage des Schelmenromans in türkischer Ausführung.

Durch die Gestaltung typischer interkultureller Themen schreibt Özdogan mit produktivem Rückgriff auf unterschiedliche pikarische Erzähltraditionen die zuletzt in Deutschland eher vernachlässigte Tradition des Schelmenromans fort und arbeitet zugleich an einer neuen Gattungsvariante: dem

---

Er geht einher mit einer Homogenisierung, Naturalisierung/Essentialisierung, Polarisierung und Hierarchisierung des Anderen (vgl. Blumentrath 2007: 20 f.).

20 Mit dem Begriff ‚Orientalismus' wird eine westliche, europäische Diskursform und Praxis bezeichnet, die dem durch den als Orient begriffenen Raum und seinen Bewohnerinnen und Bewohnern bestimmte Eigenschaften zuweist und dadurch einen homogenen Orient produziert (vgl. Dunker 2017: 200). Der Roman entwirft ein Bild von Istanbul, das sich klischeehaften Orientprojektionen entzieht und die Türkei als politisch komplexen, gesellschaftlich diversen und von neoliberalen Logiken geprägten Raum erscheinen lässt.

21 Anhand der Erfahrungen des türkischen Cousins von Krishna Mustafa, Emre, der sich parallel in Deutschland aufhält, zeigt der Roman auch stereotype Wahrnehmungen vermeintlich deutscher Angewohnheiten (vgl. Özdoğan 2016: 211).

22 Das trifft auch dann zu, wenn er weiterhin die Rolle eines, wie Bauer (1994: 11) es formuliert, „halben Außenseiters" einnähme.

interkulturellen Schelmenroman des 21. Jahrhundert.[23] Das erneute Aufkommen der klassischen pikarischen Gattungsvariante ist in diesem Fall jedoch weniger Symptom einer kulturgeschichtlichen Zäsur als vielmehr Folge der Suche nach einer geeigneten Darstellungsform, um im beginnenden 21. Jahrhundert aus der Perspektive eines aufgrund seiner Herkunft marginalisierten Außenseiters panoramatisch-satirisch sowohl an den Irrwegen der Identitätssuche von Menschen mit Migrationsgeschichte als auch an der Idee homogener kultureller und nationaler Identitäten ohne erhobenen Zeigefinger Kritik zu üben.

## *5. Fazit*

Gattungen wandeln sich nicht nur historisch, sondern auch durch inter- und transkulturelle Transfer- und Transformationsprozesse. Wie am Beispiel des Transfers des europäischen Schelmenromans in die Türkei aufgezeigt, werden Gattungen vor allem dann aus anderen kulturellen Kontexten übernommen oder als Vorlage genutzt, wenn es zu gesellschaftlichen und kulturhistorischen Zäsuren kommt. Importierte Gattungen können ein bestimmtes Darstellungsinteresse erfüllen oder einen besonderen Blick auf die Welt bieten, für die es im kulturellen Symbolgefüge des neuen Kulturraums bisher keine geeigneten Ausdrucksformate gibt. Mit jedem Transfer verändern sich Gattungen unter dem Einfluss lokaler Darstellungsinteressen und -konventionen.

Gattungstransfers sind zudem multidimensionale Prozesse, die keineswegs als lineare Einflussnahme zu verstehen sind. Es kann auch zu einem Re-Import bekannter, aber veränderter Gattungen in ein literarisches System kommen, wie der interkulturelle Schelmenroman *Warum Heimat, ich wohne zur Miete* von Selim Özdogan verdeutlicht. Dabei werden Darstellungsformen und Erzähltraditionen aus anderen kulturellen Kontexten übernommen, variiert, transformiert und für neue Wanderbewegungen in den internationalen Handelsverkehr narrativer Welterklärungen eingespeist.

23 Vgl. u.a. *Der falsche Inder* (2008) von Abbas Khider oder *Mihriban pfeift auf Gott* (2015) von Hilal Sezgin.

## *Literatur*

Ardila, J. A. Garrido (2010): Introduction: Transnational Picaresque. In: Philological Quarterly 89, H. 1, S. 1–11.
Bauer, Matthias (1994): Der Schelmenroman. Stuttgart/Weimar.
Bleumer, Hartmut (2020): Ereignis. Eine narratologische Spurensuche im historischen Feld der Literatur. Würzburg.
Blumentrath, Hendrik (Hg.; 2007): Transkulturalität. Türkisch-deutsche Konstellationen in Literatur und Film. Münster.
Dickinson, Kristin/Özdogan, Selim (2017): Who Said Heimat? I'm Only Renting: An Interview with Selim Özdogan. In: Transit 11, H. 1, S. 1–4.
Dufft, Catharina (2014): Die moderne türkische Literatur ... oder der türkische Roman im Spiegel der Geschichte. In: bpb.de v. 3. November 2014; online unter: https://www.bpb.de/themen/europa/tuerkei/188246/die-moderne-tuerkische-literatur/ [Stand: 15.5.2022].
Dunker, Axel (2017): Art. „Orientalismus". In: Ders./Dirk Göttsche/Gabriele Dürbeck (Hg.): Handbuch Postkolonialismus und Literatur. Stuttgart, S. 200–204.
Furrer, Priska (1996): Fenster zur Welt oder selbstreflektierende Spiegel? Referentialität und Textualität in der modernen türkischen Erzählliteratur. In: Asiatische Studien 50, H. 2, S. 321–338.
Hempfer, Klaus (2007): Art. „Gattung". In: Klaus Weimar (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 1. Berlin, S. 651–655.
Honemann, Volker (2005): Nasreddin Hodscha – Eulenspiegel. Eine Studie zur vergleichenden Erzählforschung. In: Heike Bismark u.a. (Hg.): Usbekisch-deutsche Studien. Indogermanische und außerindogermanische Kontakte in Sprache, Literatur und Kultur. Münster, S. 211–234.
İpşiroğlu, Zehra (1998): Komik und Satire in der modernen türkischen Erzählprosa. Überlegungen zur Literaturdebatte. In: Nilüfer Kuruyazici u.a. (Hg.): Schnittpunkte der Kulturen. Gesammelte Vorträge des internationalen Symposions 17.–22. September 1996, Istanbul/Türkei. Stuttgart, S. 207–213.
Jacobs, Juergen (1983): Der deutsche Schelmenroman. Eine Einführung. München/Zürich.
Klein, Wolfgang (2003): Art. „Realismus/realistisch". In: Karlheinz Barck u.a. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Bd. 5. Stuttgart, S. 149–197.
Klinger, Cornelia (2002): Art. „Modern/Moderne/Modernismus". In: Karlheinz Barck u.a. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Bd. 4. Stuttgart, S. 121–167.
Krah, Hans (2005): Einleitung. In: Zeitschrift für Semiotik 27, H. 1–2, S. 3–22.
Lahn, Silke/Meister, Jan Christoph ([3]2016): Einführung in die Erzähltextanalyse. Berlin/Heidelberg.
Lamping, Dieter (2009): Einführung. In: Ders. (Hg.): Handbuch der literarischen Gattungen. In Zus.arb. m. Sandra Poppe, Sascha Seiler u. Frank Zipfel. Stuttgart, S. XV–XXVI.
Lerch, Wolfgang Günter (2003): Die Laute Osmans. Türkische Literatur im 20. Jahrhundert. München.
Martínez, Matías/Scheffel, Michael ([8]2009): Einführung in die Erzähltheorie. München.

Marzolph, Ulrich ([3]2006): Nasreddin Hodscha. 666 wahre Geschichten. München.
Meyer-Sickendieck, Burkhard (2013): Art. „Satire“. In: Gert Ueding (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik Online. Boston, S. 447–469; online unter: https://www.degruyter.com/database/HWRO/entry/hwro.8.satire/html [Stand: 15.5.2022].
Moran, Berna (2012): Der türkische Roman. Eine Literaturgeschichte in Essays. Bd. 1: Von Ahmet Mithat bis A.H. Tanpınar. Aus dem Türk. übers. v. Béatrice Hendrich. Wiesbaden.
Moser, Dietz-Rüdiger (2013): Art. „Narrenliteratur“. In: Gert Ueding (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik Online. Boston, S. 106–115; online unter: https://www.degruyter.com/document/database/HWRO/entry/hwro.6.narrenliteratur/html [Stand: 15.5.2022].
Nesin, Aziz (1995): Der einzige Weg. Aus dem Türk. übers. v. Brigitte Grabitz Zürich.
Ders. (1996): Ein Verrückter auf dem Dach: Meistersatiren aus fünfzig Jahren. Hg. u. aus dem Türk. übers. v. Yüksel Pazarkaya. München.
Nünning, Ansgar (2013): Wie Erzählungen Kulturen erzeugen: Prämissen, Konzepte und Perspektiven für eine kulturwissenschaftliche Narratologie. In: Alexandra Strohmaier (Hg.): Kultur – Wissen – Narration. Perspektiven transdisziplinärer Erzählforschung für die Kulturwissenschaft. Bielefeld, S. 16–53.
Nünning, Vera (2013): Erzählen und Identität: Die Bedeutung des Erzählens im Schnittfeld zwischen kulturwissenschaftlicher Narratologie und Psychologie. In: Alexandra Strohmaier (Hg.): Kultur – Wissen – Narration. Perspektiven transdisziplinärer Erzählforschung für die Kulturwissenschaften. Bielefeld, S. 145–169.
Özdogan, Selim (2016): Wieso Heimat, ich wohne zur Miete. Roman. Innsbruck.
Ozansoy, Halit Fahri (2010): Von der osmanischen zur türkischen Literatur. In: Hülya Adak/Erika Glassen (Hg.): Hundert Jahre Türkei. Zeitzeugen erzählen. Zürich, S. 264–281.
Riedel, Wolfgang (1994): Roman. In: Dieter Borchmeyer/Viktor Žmegač (Hg.): Moderne Literatur in Grundbegriffen. 2., neu bearb. Aufl. Tübingen, S. 373–393.
Schulte Eickholt, Swen (2015): Religiosität und Literatur in Novalis’ „Heinrich von Ofterdingen“ und Orhan Pamuks „Das Neue Leben“. Eine Studie der interkulturellen Germanistik. Würzburg.
Schwarz, Alexander (2010): Eulenspiegel Meets Nasreddin. A Fools’ Contest. In: Ders./Lucy Perry (Hg.): Behaving like Fools. Voice, Gesture and Laughter in Texts, Manuscripts and Early Books. Turnhout, S. 109–127.
Wirth, Uwe (2017): Art. „Literaturtheorie“. In: Ders. (Hg.): Komik: Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart, S. 122–133.
Zymner, Rüdiger (2018): Narrative Gattungen. In: Martin Huber/Wolf Schmid (Hg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen. Berlin/Boston, S. 365–383.

# Gastmahl, Gastrecht, Abendmahl, Schutzflehende und Schutzbefohlene

Herausgegeben von Evelyn Deutsch-Schreiner, Alessandra Schininà, Rita Svandrlik

# Gastmahl, Gastrecht, Abendmahl, Schutzflehende und Schutzbefohlene. Einführende Bemerkungen zu Thema und Tagung

Als wir (Rita Svandrlik, Alessandra Schininà und ich) 2017 für die Konferenz der IVG in Palermo 2020 das Thema unserer Sektion *Gastmahl, Gastrecht, Abendmahl, Schutzflehende und Schutzbefohlene* und in der Folge die einzelnen Referatsthemen angemeldet haben, konnten wir nicht voraussehen, welchen Bedeutungswechsel das Thema bis zu seiner Publikation 2022 durchmachen würde. 2017 standen wir noch unter dem Eindruck einer europäischen Flüchtlingskrise, die durch den Syrienkrieg beschleunigt wurde und 2015 einen Höhepunkt erreichte. In der westlichen Welt wurde kontroversiell und heftig über „Willkommenskultur", Abschottung, faire Verteilung von Asylwerber_innen und Migrationsdruck durch weltweite Wirtschaftsmigrant_innen diskutiert. Wir wollten mit unserem Themenkomplex auf zivilisatorische Modelle des friedlichen Zusammenlebens von Menschen, wie sie die literarischen und religiösen Traditionen seit der Antike entwickelt haben, zurückgreifen und es mit dem Thema der IVG-Tagung *Wege der Germanistik in transkulturellen Perspektiven* zusammenbringen und fruchtbar machen. Als mögliche Orientierung boten wir in unserer Einladung den Referent_innen Analysemethoden zur transkulturellen Kompetenz an, denn diese erfordert Selbstreflexivität, Hintergrundwissen, Erfahrungen und Empathie: Fritz Breithaupts These der narrativen Empathie (Breithaupt 2009), kann uns ermöglichen, die Perspektive anderer aufzubauen. Auch Katharina Pewnys Theorie des Theaters des Prekären (Pewny 2011), konstatiert Ethik als Kategorie im zeitgenössischen Theater und in der Performance und eignet sich im Umgang mit komplexen gesellschaftlichen Entwicklungen und zur Analyse ihrer literarischen Darstellungen.

Doch Anfang 2020, das Jahr in dem die Konferenz stattfinden sollte, machte die Covid-19-Epidemie, die als erstes europäisches Land Italien dramatisch betraf, die Verschiebung der Konferenz auf 2021 nötig. In rasender Eile breitete sich die Epidemie weltweit aus und es wurden völlig neue Regeln im Zusammenleben von Menschen erforderlich. Dass die beispiellosen Eingriffe in unsere Leben, die aus epidemiologischen Gründen staatlicherseits getroffen wurden, auch das gemeinsame Mahl zu Hause und das Essen im Restaurant betrafen, erschütterte auch inhaltlich den Ausgangspunkt und den Kern unseres Themenkomplexes, nämlich das Gastmahl. Wir konnten uns zuvor nicht vorstellen, dass der Staat vorschreiben könnte, wie individuelles

und öffentliches Aufeinandertreffen von Menschen zu organisieren sei und dass Distanz – *distance* – zum Schlüsselbegriff werden würde. Verpflichtendes Tragen von Mund- und Nasenschutzmasken, der Verzicht, Menschen zu treffen und Abstandhalten auch im Freien wurden über zwei Jahre lang zur sozialen Praxis. Selbst zu den Feiertagen durften nur vier Personen aus zwei Haushalten gemeinsam zu einem Mahl Platz nehmen. Die Angst vor den Gastgebenden und den Eingeladenen wurde geschürt, weil Ansteckung durch infektiöse Aerosole, die bei lautem Sprechen, und beim angeregten miteinander Tafeln auftreten, ausgelöst werden könnte. Wieder einmal mit anderen Menschen ins Restaurant gehen zu dürfen, wieder einmal an einer Familiengesellschaft teilnehmen zu dürfen, gut gelaunt ein Glas Wein gemeinsam zu trinken, wurde zum Wunschtraum vieler Menschen, auf dessen Erfüllung lange verzichtet werden musste. Es stellte sich die Frage, ob sich unsere Verhaltensmuster durch diese lange Zeit der körperlichen Distanz verändert haben. Werden wir uns je wieder unvoreingenommen an einem Tisch begegnen, ohne daran zu denken, dass freundliches Aufeinandertreffen plötzlich krisenhaft und gefährlich sein kann? Die Begriffe kamen jedenfalls in Fluss; die österreichische Tourismuswerbung agierte 2021 tautologisch mit „Sichere Gastfreundschaft", – als ob Gastfreundschaft nicht per se Sicherheit und Schutz versprechen würde. Es erinnerte auch daran, dass Gastfreundschaft schon lange zu einem touristischen Tool mutiert ist, das nun besonderen Regeln unterworfen wurde: Willkommen sind nur diejenigen, – also: Gastfreundschaft genießen nur diejenigen, – die „geimpft, getestet oder genesen" sind; das musste im digitalen EU-weiten grünen Pass überprüft werden. Auch während der Tagung 2021 wurde diskutiert, ob womöglich das Gastmahl als Modell der menschlichen Begegnung durch das Virus nachhaltig geschädigt worden ist. Mutationen des Virus ließen Gefühle wie Unsicherheit und Instabilität nicht verschwinden. Selbst heute zum Erscheinen der Referate in der online Publikation, können wir nicht aufatmen, denn alle Expert_innen sprechen davon, dass das Covid Virus nicht vollends verschwinden wird und im Herbst 2022 womöglich eine neue Welle ansteht.

Die Pandemie könnte aber auch positive Folgen haben. Kollege Strohschneider sprach im Eröffnungsreferat der IVG-Tagung am 26. Juli 2021 davon, dass das Thema Internationalität durch die Pandemie „neue Resonanzen gewonnen hat". Ich denke, die Erfahrungen des Verzichts von gewissen Freiheiten, lehren uns auch, diese wieder zu schätzen. Außerdem könnten Erfahrungen des partiellen Kontrollverlusts, wie Verunsicherung, Befremdung und Ambiguität, unser Potential zur Ambiguitätstoleranz stärken. Die genannten Faktoren gehören zum Kern von Transkulturalität, dem sich die aktuelle Tagung der IVG mit *Wege der Germanistik in transkulturellen Perspektiven* verschrieben hat: mit dem Akzeptieren von anderen Denkmustern und Dingen, die zunächst verunsichern, könnten wir uns vielleicht auf diesem

Umweg der Praxis des aktuellen und sehr dynamischen Kulturkonzepts Transkulturalität nähern.

Zurück zum Ausgangsthema unserer Sektion, zu *Gastmahl, Gastrecht, Abendmahl, Schutzflehende*. Wir beabsichtigten 2017 den Themenkomplex als zivilisatorisches Modell des friedlichen Zusammenlebens von Menschen in seiner identifikationsstiftenden positiven Form und in seinem Tabubruch zu untersuchen. Wir fragten nach der Tragfähigkeit von Konzepten der Gastfreundschaft, nach den Möglichkeiten und Strategien, die die Literatur hat, Wirklichkeiten und Verhaltensmuster künstlerisch zu gestalten. Uns interessierten die Ansichten der geschätzten Kolleginnen und Kollegen aus Literatur- und Theaterwissenschaft, die Werke verschiedener Autorinnen und Autoren in den Fokus nahmen und sie auf die jeweiligen ästhetischen und dramaturgischen Zugriffe analysierten.

Ich darf den Themenkomplex und seine lange philosophische, religiöse und politische Tradition kurz skizzieren: Unser Titel nimmt Bezug auf das 2400 Jahre alte Meisterwerk *Das Gastmahl (Symposion) oder von der Liebe*. Zur Darstellung wählt sein Autor Platon eine Rahmenhandlung und stellt literarische Distanz her, indem diejenigen, die über das stattgefundene Ereignis sprechen, bei diesem gar nicht dabei waren. Die Eingeladenen des damaligen Gastmahls waren angesehene Männer der Polis, die nach dem gemeinsamen Essen gesellig tranken und auf Augenhöhe angeregt das Thema Liebe erörterten. Die Dialog- und Monologform hebt das Geschehen und die Diskussion in die Gegenwart. Wir verdanken dem Philosophen Platon Wort und Begriff *Symposion*, ein Vorgang des sinnlichen und geistigen Genusses, bei dem man sich in einer gesellschaftlichen Ordnung mit zugewiesenen Sprecherpositionen wertschätzend und freundlich über relevante Inhalte austauscht – und zu so einer Veranstaltung haben wir uns bei der IVG Tagung 2021 eingefunden, teils live in Palermo, teils digital vor den Bildschirmen in Europa und Übersee.

Viele literarische Darstellungen verbinden mit Gastmahl auch das Feiern und das Fest sowie die Verwandlung der Beteiligten durch das geteilte Mahl: das Entstehen von Euphorie, Großzügigkeit, Behaglichkeit, Versöhnlichkeit, auch Lustigkeit. Ingeborg Bachmanns Hörspiel *Die* Zikaden lotet die verbindende Seite des Gastmahls aus, trotz des ungebetenen Gastes. Rita Svandrlik stellt fest: „Die Gastlichkeit, das gemeinsame Essen und die Freundschaft stellen Grundsituationen dar, in denen Menschlichkeit gefordert wird, und in denen der Einzelne Grenzen überwinden muss, um dadurch die Möglichkeit zur inneren Verwandlung zu finden."

Älter als die Tischgesellschaft Gleicher und Befreundeter ist das Gastmahl als kulturelle Institution, die verbindliche Gastfreundschaft auch für Fremde fordert. Die Riten und Gesetze, die das gemeinsame Mahl regeln, steuern die Erwartungen und das Vertrauen auf Sicherheit und Freundlichkeit

der Gastgebenden und der Eingeladenen. Wer einen Reisenden bei sich im Haus empfängt, der dient seinen Bedürfnissen, teilt mit ihm das Essen und gewährt ihm wie einem Familien-, bzw. Clanmitglied Schutz, wie es schon in der Bibel beschrieben ist; ein Verhalten, das im Laufe der Jahrhunderte große zivilisierende Kraft entwickelte. Emma Linford analysiert Ingeborg Bachmanns Erzählung *Wüstenbuch* als besondere interkulturelle Begegnung, und konstatiert, dass die beschriebene geteilte Mahlzeit, trotz harmonischen Ablaufs ambivalent bleibt.

Das griechische Wort Xenos, das Gast bedeutet, aber auch als Xenophobie, die Bedeutung Fremder/Feind in sich trägt, erweitert das Thema substanziell und ist heute von besonderer Aktualität. Es verlangt die Analyse des spannungsvollen Zusammenhangs der Kategorien des Fremden und des Eigenen. Zu diesem Aspekt gibt es mehrere Referate: Federica Rocchi spricht in „Am Stammtisch der Einheimischen" über ein Gedicht von Peter Turrini, in dem dieser an seinen Vater denkt, der in 1930er Jahren in Österreich als Ausländer, als Italiener, nicht willkommen war. Gabriele C. Pfeiffer widmet sich der im Film und Theater erfolgreichen Satire *Die Hartmanns* von Simon Verhoeven. Die Turbulenzen, in die eine gutbürgerliche deutsche Familie durch die Aufnahme eines geflüchteten Nigerianers in die Familie gerät, ist eine satirische Reaktion auf die heute in Verruf geratene „Willkommenskultur" von 2015.

Das Gastmahl ist bei Juden, Christen und Muslimen Teil des religiösen Lebens und deshalb unantastbar. Auf dem jüdischen Pessach-Mahl beruht das christliche Abendmahl. Die katholische Eucharistiefeier und die protestantische Abendmahlfeier rekurrieren auf das „Letzte Abendmahl", das Jesus Christus mit den Aposteln feierte und bei dem das christliche Mysterium begründet wurde: das Brot wird in den Leib Christi verwandelt, geteilt und gemeinsam gegessen. Der Becher mit Wein wird zum Blut Christi und gemeinsam getrunken. *L'ultima Cena* von Leonardo da Vinci ist uns allen als ikonographische Darstellung präsent. Bei den Muslimen ist das gemeinsame Essen als Fastenbrechen ein zentraler Teil im Fastenmonat Ramadan.

Allen Religionen gemeinsam sind das Identitätsstiftende und das Freudige des geteilten Mahls. Die Störung des freundlichen sowie des rituellen Gastmahls durch Mord, Kannibalismus oder Terrorismus bedeutet seit der Frühzeit einen gravierenden Tabubruch. Es ist Thema von Auseinandersetzungen seit der Antike wie etwa der Atriden- oder der Argonautenmythos zeigen. Als Sujet viel verwendet in der Literatur und auf dem Theater seit den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, verweist die Pervertierung des freundlichen Gastmahls ins Gegenteil auf die Verletzlichkeit, auf das Ungesicherte, auf das Prekäre, womöglich auf das Traumatische des Lebens. Karin Wurzinger untersucht an Hand der Gastmahlszene aus dem *Thyestes* des römischen Dichters Seneca wie Tabubruch und Grenzsituationen menschlicher

Existenz heute auf der Bühne dargestellt werden. Alessandra Schininà liest Grillparzers *Das goldene Vlies* als „ein Drama des Scheiterns des absoluten Gesetzes der Gastfreundschaft" und konstatiert, dass sich „Gäste und Gastgeber, Schutzflehende und Schutzbietende, als Betrogene und Betrüger zugleich" zeigen.

Ein gemeinsames Essen, das nicht Freundlichkeit und Euphorie bewirkt, sondern in Aggression und Tod kippt und Gastgeber und Gäste sich auf eine mörderische Menschenjagd begeben lässt, hat Elfriede Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel*) zum Thema, das sich Britta Kallin gewählt hat. Unter Menschenfresser führt uns Jelena Reinhardt mit Libuše Moníkovás Stück *Caliban über Sycorax*.

Ob es ein Recht auf Gastfreundschaft, ein Gastrecht gibt, das in Verbindung von Schutzpflicht und Asylrecht gilt, darüber wird seit der Antike auch literarisch nachgedacht, wie wir aus Aischylos *Die Schutzflehenden* wissen. Über das Recht auf Gastfreundschaft, bzw. die Aufnahme von Flüchtlingen ins Land wird infolge moderner globaler Migrations- und Flüchtlingsströme kontroversiell diskutiert. Emotional geführte Asyldebatten spalten Gesellschaften in europäischen Ländern und setzen die Regierungen unter Druck. Elfriede Jelinek spricht mit ihrem 2014 erstaufgeführten Stück *Die Schutzbefohlenen* die Tragfähigkeit traditioneller Werte von Gastfreundschaft und Asyl in diesem Zusammenhang an. Das Referat von Susanne Teutsch widmet sich Jelineks vielschichtigem neuen Stück *Lärm. Blindes Sehen. Blinde Sehen!,* das sich u.a. auf die Gastfreundschaft der Zauberin Kirke zu Odysseus und seinen Gefährten bezieht. Viele heutige Stücke und Prosatexte beschreiben Abstufungen und Ambivalenzen von Gastfreundschaft infolge des Verflüchtigens der ursprünglichen religiösen und zivilisatorischen Bedeutung in westlichen Gesellschaften, als man sich dem Grundprinzip der Gastfreundschaft entfremdete.

Es gehört zu den Aufgaben von Literatur- und Theaterwissenschaftler_innen, mit Werken der Literatur und des Theaters Fragen der Gegenwart zu erörtern und immer wieder künstlerische Modelle auf ihre Tragfähigkeit für die Verarbeitung von aktuellen Wirklichkeiten zu befragen. Die Covid-19-Pandemie ergab neue Querverbindungen. Doch es blieb nicht dabei. In der letzten Phase, als die Onlinepublikation vorbereitet wurde, mussten wir die unerwartete Erfahrung machen, dass ab 24. Februar 2022 ein plötzlicher Krieg mitten in Europa die künstlerischen Modelle erneut befragte. Der Themenkomplex Gastfreundschaft, Schutzflehende und Flüchtlinge bekam mit dem aktuellen völkerrechtswidrigen Einmarsch von russischen Truppen in die friedliche Ukraine und dem ausgelösten unermesslichen Leid der Zivilbevölkerung, die millionenfach in die Nachbarländer flüchtete, neue Bedeutung. Viele Länder übten sich in Solidarität und es kam zu überwältigender Unterstützung und gelebter Gastfreundschaft. Wir sind davon überzeugt, dass

Theater und Literatur nach wie vor ästhetische Orte sind, wo das menschliche Zusammenleben friedlich erprobt wird; nicht zuletzt auf einem „Symposium“ im Sinne Platons als gewaltfreie und einander wertschätzende gemeinsame Erörterung.

*Evelyn Deutsch-Schreiner*

## *Bibliographie*

Breithaupt, Fritz: *Kulturen der Empathie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009.

Pewny, Katharina: *Das Drama des Prekären. Über die Wiederkehr der Ethik in Theater und Performance.* Bielefeld: transcript 2011.

# Geteiltes Essen in Ingeborg Bachmanns *Wüstenbuch*: Ein Beispiel interkultureller Empathie?

Emma Margaret Linford (Bonn)

## *1. Einführende Überlegungen und terminologische Anmerkungen*

Für den hier vorgenommenen Versuch, die Inszenierung des „erste[n] und einzige[n] gute[n] Essen[s]“ in Bachmanns *Wüstenbuch* und dessen Darstellung aus interkultureller Perspektive zu analysieren und vor allem als Beispiel interkultureller Empathie zu prüfen, scheint es unverzichtbar, von einer einleitenden Umgrenzung des Blicks auf den Untersuchungsgegenstand und von einigen begriffsbestimmenden terminologischen Anmerkungen auszugehen. Sie verfolgen den Zweck, klar zu stellen, weshalb die Untersuchung dieser konkreten Repräsentation des Mahlzeitmotivs vorgenommen wird, auf welchen Überlegungen sie basiert, und welche analytischen und interpretatorischen Räume und Einblicke sie eröffnen kann.

### *1.1 Die Mahlzeit im Verweisungsverhältnis von Literatur und Kultur*

Unter Beachtung dessen, was Gutjahr das „spezifische Verweisungsverhältnis von Literatur und Kultur“ (2002: 365) nennt, geht diese Analyse von der Anmerkung von Lillge und Meyer (2008: 15–16) aus, in Anlehnung an Voßkamps Feststellung, literarische Texte bilden „Gegenstände der kulturellen Selbstwahrnehmung und Selbstthematisierung“ (Voßkamp 2003: 77) ab, dass Aspekten der Repräsentation und Inkorporierung von Essen und Trinken in der Literatur aus ästhetisch-performativer Sicht besondere Bedeutung zuzuschreiben sei. Darüber hinaus gewinnen die tagtäglichen Handlungen der Ernährung, wenn sie im Rahmen einer Mahlzeit stattfinden, an potentieller Bedeutungsdichte: Die literarische Darstellung des Mahls, ein traditionsreiches und etabliertes Motiv, bietet nicht nur die Chance auf „ein gemeinschaftsstiftendes Erlebnis“ an, sie beinhaltet angesichts der stark kulturell geprägten Dimension von Essgewohnheiten, -sitten und -ritualen Möglichkeiten zu einer tiefgehenden Auslotung der prozesshaften Erkennung oder Festlegung der „Fremd- und Selbstverortung“ und Charakterisierung der „Figuren und Beziehungsmuster“ (Lillge & Meyer 2008: 11, 12, 17). Gerade in interkulturellen Geflechten kann die Inszenierung durch einen hohen

Grad an Spannungspotential gekennzeichnet sein, oder auch von zahlreichen Berührungs- und Begegnungsmöglichkeiten. Sieht sie auch das Zusammenkommen von (fremden) Gästen und vertrauten Bezugspersonen vor, so steigert sich diese potentielle Fülle noch weiter.

### *1.2 „Interkulturalität“: Eine prozessorientierte und dynamische Größe*

An dieser Stelle ist es auch angemessen, die nur scheinbar selbstverständlichen Begriffe „Interkulturalität“, „interkulturell“, „interkultureller Literatur“ und „Literaturwissenschaft“ etwas näher zu bestimmen. Spätestens in den vergangenen 20 Jahren sind diese und andere verbundene Konzepte tatsächlich teilweise zu inflationär gebrauchten, wenn nicht abgenutzten Schlagwörtern geworden. Sie haben somit an Schärfe verloren, und zwar so sehr, dass der Kommunikations- und Kulturwissenschaftler Jürgen Bolten den Begriff „Interkulturalität“ als „an der Grenze zur Unbrauchbarkeit schillernd“ beschrieben hat (2020: 88). Trotzdem plädiert Bolten im Hinblick auf die kulturwissenschaftliche und zugleich gesellschaftliche Relevanz des Konzeptes dafür, nicht den Begriff aufzugeben, sondern eher dafür, „kontext- und situationsangemessen beurteilen (und entscheiden) zu können, welcher Grad an Prozessualität möglich und welcher Grad an Strukturiertheit nötig ist“ (98). Damit gemeint sind die zwei Pole eines Kontinuums: Der eine prozessorientiert, der also Interkulturalität als Beziehung zwischen Akteuren versteht, die durch Aushandlungsvorgänge, Interaktion, Austausch entsteht; der andere strukturorientiert, und zwar auf Vergleiche zwischen Kulturen als Entitäten zielend.

In dieser Analyse wird von einem strukturprozessualen Verständnis der Interkulturalität ausgegangen, das den Akzent auf den dynamischen, fluiden Charakter der kulturellen Entitäten und Identitäten legt, auch in der einzelnen, punktuellen Begegnung von zwei oder mehreren solchen Akteuren – ein Verständnis, das in der interkulturellen Literaturwissenschaft recht etabliert scheint. In dieser nicht-essentialistischen Perspektive gilt die Zusammenkunft von kulturellen Einheiten nicht als Aufeinandertreffen differenter aber in sich homogener Entitäten, sondern viel mehr als dialogisches, prozesshaftes und eigentlich nicht (endgültig) abschließbares Aushandeln der gegenseitigen Bedeutungszuschreibung. Um nur kurz gefasst auf das eher Naheliegende, aber nicht deswegen weniger Bedeutsame hinzuweisen: Diese Dynamik ernährt sich aus Differenz und Alterität, sei sie gegeben oder gespürt, also aus einer Asymmetrie, die je nach Darstellung und Kontext auf Neugier und Öffnung stoßen, aber andererseits auch von Machtungleichgewichten und Gewalt geprägt sein kann.

Diese Einschätzung mag hilfreich sein, im Versuch eine in der interkulturellen Literaturwissenschaft lauernde Gefahr möglicherweise zu vermeiden,

und zwar den von Andrea Leskovec erkannten „Trend zur Normalisierung, zur Glättung und Harmonisierung von Gegensätzen, zu einer Politik des Konsenses“, der eher einer „kulturellen Beruhigung“ dient, und riskiert, „die Opakheit von Phänomenen“ zu vertuschen (Leskovec 2011: 5). In diese Perspektive lässt sich der Begriff Empathie einbringen, die im landläufigen Sinne als Fähigkeit, sich in den Anderen einzufühlen, sich in ihn hineinzuversetzen und einzuleben, das Erfassen einer fremden Erfahrungswelt ermöglicht, vorwiegend von Einfühlung als Mitgefühl gesteuert (Lusin 2014: 17).

Gerade mit Blick auf die hier als konstitutiv verstandene relationale Dimension der Interkulturalität und auf das damit verbundene Spannungsverhältnis, das in der Welt außerhalb der literarischen Darbietung als extrem aufgeladen gelten kann, scheint die nähere Untersuchung von literarischen Texten, die eine solche interkulturelle Begegnung thematisieren, sinnvoll und ergiebig zu sein, wenn nicht sogar notwendig: Literatur und Kultur partizipieren nicht nur in der Konstruktion unserer Erfahrungswelten, sondern genauso auch in deren Reflexion. Daher bieten sich gerade von Mehrdeutigkeiten und Ambivalenzen gekennzeichnete Texte als spannende Untersuchungsobjekte an, die Räume zur Auseinandersetzung und Aufarbeitung erschließen.

Solch einen Text bildet die genannte Stelle des *Wüstenbuchs*. Es sind knappe drei Seiten, in denen das erzählende Ich, über das sich sehr wenig erschließen lässt, außer dass es sich um eine weiße Person handelt, die Einladung des „alte[n] Araber[s]“ zum Essen annimmt, drei Seiten, die den Text abschließen, der in der 1995 erschienen kritischen Ausgabe des „Todesarten“-Projekts von Albrecht und Göttsche als *Wüstenbuch C* präsentiert wird. Sie gelten also nach dieser Rekonstruktion als Ergebnis der letzten Arbeitsphase, die noch darauf zielt, die Eindrücke und Ereignisse der von Ingeborg Bachmann und Alfred Opel im Frühjahr 1964 unternommenen Ägyptenreise in ein schmales Reisebuch zu verarbeiten, bevor dieser Stoff in den Franza-Roman einfließt.

### *1.3 Geteilte Mahlzeiten als besondere Art der interkulturellen Begegnung: „soziale Totalphänomene“*

Auf der Grundlage dieser einführenden Überlegungen, gilt es noch hervorzuheben, dass die mit Fremden geteilte Mahlzeit eine besondere Art der interkulturellen Begegnung darstellt. Bei der Einladung, am Essen teilzunehmen, liegt die Interpretation dieser Geste oder deren literarischer szenischer Gestaltung als archetypische Geste der Freundlichkeit, der Offenheit, und des menschlichen Mitgefühls nah. Dadurch entsteht aber auch eine Konstellation, die sich aus diversen Blickwinkeln als spannungsvoll darstellen kann: „Essen ist etwas, was einerseits unteilbar ist: das gleiche Stück kann nur ein Mensch essen. Es ist aber auch etwas, was man teilen kann, was man mitteilen kann,

was man sich aber auch nehmen und aneignen kann. Die gemeinsame Mahlzeit hat in unserer Kultur eine Bedeutung, die soziale Verhältnisse abbildet“ (Köstlin 1995: 220). Eine Konstellation also, in der die Differenz zum Konflikt mit weitreichenden Implikationen führen kann, wenn eine fehlende oder verfehlte Harmonie hervortritt, wenn Dissonanzen oder Brüche an die Oberfläche kommen. Stimmt das vielleicht generell für die Darstellung von Situationen, in denen das „Andere“, der „Fremde“ in das Bekannte und Eigene eindringen, so gilt das um so mehr bei einer geteilten Mahlzeit.

Schon 1987 hat Wierlacher in seiner grundlegenden Studie *Vom Essen in der deutschen Literatur* bemerkt, dass Mahlzeiten als „einfache Sozialsysteme“ (58) und „soziale Totalphänomene“ (13) begriffen werden können, mit sowohl sozialisierender als auch gemeinschaftsbildender Funktion. Gerade weil das Essen auch (und aus gewissen Betrachtungsweisen vorwiegend) als Praktik zu verstehen ist, die Werte, Sitten, Gebräuche, Überzeugungen unauflösbar bündelt und konzentriert, stehen dem friedlichen Gastmahl, als Erlebnis der Inklusion, die Gegensätze einer möglichen und besonders gravierenden Ausgrenzung und Ablehnung gegenüber, sowie die Ausübung oder sogar Beteuerung der Machtverhältnisse.

Diese Konstellation wird auch von einer weiteren bedeutenden österreichischen Schriftstellerin, Marlene Streeruwitz, einschneidend beschrieben: „Die Frage, wer am Mahl teilnehmen darf, war in allen Zeiten der Grund aller Auseinandersetzungen“ (Streeruwitz 2013 [1997]: 17). Mit diesem Satz aus den im Wintersemester 1995/1996 gehaltenen Tübinger Poetikvorlesungen bezieht sich die Autorin nicht nur auf die konkrete, für die einzelnen Mitglieder der gesellschaftlichen Gruppe lebensnotwendige Ressourcenaufteilung und -teilhabe, sie meint eigentlich viel mehr eine Entscheidung über sozio-kulturelle Inklusions- und Exklusionsprozesse, eine Entscheidung, die in ihrer Perspektive spätestens seit der durch die Weidewirtschaft erfolgte „Entfernung [des Menschen] vom Maß des natürlichen Kreislaufs“ (ebd.) nur als Machtausübung stattfinden kann. Diese Erkenntnis veranschaulicht trefflich einerseits das Potential für Gewalt einer interkulturellen Mahlzeit, in der die Merkmale fremd und eigen situationsbedingt notwendigerweise aufeinandertreffen, und andererseits zugleich das Potential für die Pervertierung der humanistischen Werte, die in der Regel eine (friedliche und gelungene) geteilte Mahlzeit kennzeichnen.

## 2. *Analytischer Teil*

Die untersuchte Szene aus Bachmanns *Wüstenbuch* spielt in Wadi Halfa, der südlichsten Station von Ingeborg Bachmanns Reise, also an einem Ort, dem

durch eine tatsächliche Gegebenheit eine besondere symbolische Bedeutung zukommt: „Ich fahre nach Wadi Halfa. Daran kann ich mich klammern. Denn es wird untergehen" (1995: 278). Im späten Frühjahr 1964 gehörte Ingeborg Bachmann, wie schon im vorherigen Jahr zahlreiche internationale Persönlichkeiten und Akademiker*innen (de Simone 2009: 404), zu den letzten Menschen, die diese Stadt im nördlichen Sudan noch aufsuchen konnten, eher sie durch den Bau des Assuan-Staudammes geflutet wurde. Der Grund des „Untergehens" wird im Text nie explizit erwähnt oder erklärt, aber die Gewissheit, dass es so kommen wird, durchzieht die Absätze vor der Darstellung des geteilten Essens und bildet die Kulisse der Mahlzeit selber. Es häufen sich im Text Wiederholungen, wie viele Züge und Schiffe die Stadt noch verlassen, und dass Ämter, wie der Zoll und die Post, geschlossen haben – in der Tat hatte die Regierung durch die Einstellung von staatlichen Dienstleistungen und Verkehrsverbindungen versucht, die Bevölkerung dazu zu zwingen, ihr Zuhause zu verlassen (Schmidinger 2017: 176). Erklärt wird das im bachmannschen Text nicht, aber die häufigen Wiederholungen vermitteln deutlich das Gefühl einer abgebrochenen Existenz, die Vorahnung eines unvermeidlichen Endes.

Dieses Gefühl wird durch die Ortsbestimmung und Schilderung der Zeit verstärkt: „Ein Abend irgendwo, also im Sudan, auf der Höhe von einer Stadt, die es in kurzer Zeit nicht mehr geben wird" (ebd.). Auffällig ist, nach der (oben zitierten) genauen Angabe des Ortsnamens, der Wechsel zum undefinierten Adverb „irgendwo", sowie der Übergang zur noch kryptischeren Beschreibung einer Stadt, „die es in kurzer Zeit nicht mehr geben wird", als würde sie nicht nur nicht mehr bewohnbar, gar zugänglich sein, sondern spurlos verschwinden, was sie aber wiederum für das erzählende Ich zu einem Anker macht, an den es sich klammern kann.

Nicht nur die räumliche Dimension, sondern auch die zeitliche erhält einen etwas unbestimmten und paradoxen Charakter: „Die großen Tonkrüge stehen im Gang, hunderttausend Mücken darin, es ist nichts zu machen, man kann sich weder waschen noch trinken, dann nach einem Tag, oder wieviel Zeit ist vergangen, keine, viele, starre ich wieder in einen Tonkrug, tauche einen Lappen ein, auf dem die Mücken hängenbleiben, ich wasche die Hände, das Gesicht, die Füße, nach einer Weile wieder" (280). Durch das Vergehen keiner oder vielleicht doch vieler Zeit scheint das erzählende Ich erst in dieser Stadt, in der die bekannten Gesetze des Raums und der Zeit nicht ganz stimmen, recht anzukommen. Es schafft es so entgegen der anfänglichen Annahme sich erstmal zu waschen, kurz daraufhin auch zu trinken.

„Es gibt nichts zu essen", behauptet aber noch das hilflos erscheinende Ich, da seine „fantastischen Vorstellungen von Früchten und Datteln [. . .] ins Nichts [zerrinnen]" (280-1). Genau diese Feststellung ist der Wendepunkt: „Der alte Araber, der fünf Worte Englisch kann, bedeutet mir, mitzugehen. Hunger,

das hat er verstanden“ (281). Somit ist dem alten Mann offensichtlich das Verständnis eines Grundbedürfnisses über die Sprachbarriere, also die interkulturelle Empathie, erstmal gelungen.

Das erzählende Ich folgt dem alten Mann, findet diesmal eine Tür, die im Gegensatz zu denen der Ämter sich öffnet und zu einem stillen, dunklen Zimmer führt. Hier stellt das Ich fest: „Die Welt ist Geste, Gang, Licht, Dunkel, Warten, redelos, es ist nicht zu verstehen, was vorgeht, braucht nicht verstanden zu werden“ (281). Ganz klar stellt sich der fehlenden gemeinsamen Sprache eine andere gegenüber, eine Sprache, die aus Bewegung und Innehalten besteht. Brot und Bohnen werden auf den Tisch gestellt, der alte Mann drückt ein winziges Stück Brot in die Hand des erzählenden Ichs und zeigt vor, wie das einfache Gericht zu verspeisen sei. „Es ist leicht, es geht sofort“ (281), stellt die erzählende Instanz voller Wunder fest, und nicht nur fallen die notwendigen und bis dahin unbekannten Gesten der eingeladenen Person leicht, es entsteht eine Art choreographierter Ablaufs: „vier schwarze Hände und eine weiße Hand sind abwechselnd im Teller, dann plötzlich alle Hände gleichzeitig, sie stehen einen Augenblick alle darin still, damit keine dem anderen in den Weg kommt, höfliche Hände alle“ (281).

Diese scheinbar recht harmonische Repräsentation aus der Perspektive des Ich-Erzählers ist bekanntlich von Alois Wierlacher 1987 in *Vom Essen in der deutschen Literatur* als Modell einer Solidarmahlzeit bezeichnet worden. Auch wenn Wierlacher für seine Analyse die Fassung aus der bachmannsche Werkausgabe von Christine Koschel des Jahres 1978 untersucht hat, also eine Version, die in den Fragmenten des dritten Kapitels von *Der Fall Franza* erscheint, weist sie kaum Veränderungen zu der aus dem *Wüstenbuch C* auf.

Die leichte, frugale Kost, eigentlich ein vegetarisches und alltäglich-billiges Gericht, die kleine Gruppe, in der die fremde Person durchaus bereit ist, die Verhaltensregeln der anderen Mitessenden anzunehmen, das sind alles Merkmale, die in Wierlachers berühmter Mahlzeitentypologie auf den Typus der Solidarmahlzeit, auch *communio* genannt, deuten. Diese Merkmale prägen also ein Gemeinschaftserlebnis, in dem die Erwartungshorizonte der Gäste durchbrochen und erweitert werden, das als „Mahlzeit der Freiheit“ (Wierlacher 1987: 186) verstanden werden kann. Wierlacher leiht sich eine prägnante Formulierung von Christa Wolf aus und deutet die Szene als Moment der „Übereinstimmung mit der Welt“ (ebd.), der sich vor allem in dieser Textstelle verwirklicht: „das erste und einzige Essen hat stattgefunden, findet statt, es ist das erste und einzige gute Essen, wird vielleicht die einzige Mahlzeit in einem Leben bleiben, die keine Barbarei, keine Gleichgültigkeit, keine Gier, keine Gedankenlosigkeit, keine Rechnung, aber auch keine, gestört hat. Wir haben aus einem Teller gegessen. Wir haben geteilt und nicht gebetet, nichts zurückgeschickt, keine Bohnen stehengelassen, nichts weggenommen, nicht vorgegriffen, nichts nachgenommen“ (Bachmann 1995: 282).

Angesichts des anfangs erwähnten Potentials für Spannungen und Konflikte in der interkulturellen Begegnung, und besonders in der geteilten Mahlzeit im Hinblick auf Ressourcenaufteilung und Inklusions- und Exklusionsprozesse, scheint hier ein fast utopisches Gleichgewicht dargestellt zu werden: Das erzählende Ich ist „zur Predigung der Wüste und unformulierter Gesetze, zu Schlucken, Bissen, Gängen, Schlafarten [gekommen]" (283) und hat mit seinen Mitessenden eine vollständige *communio* gebildet, in der das Essen ohne Exklusion, Vorherrschaften oder Gewalt stattfindet, und das sogar ohne Sprache sondern durch eine ausschließlich gestische Verständigung.

Wichtig zu bemerken ist aber, dass das nur die Perspektive des erzählenden Ichs wiedergibt – insofern scheint die dialogische Dimension einer strukturprozessual verstandenen interkulturellen Begegnung nicht gegeben zu sein, und über eine vollständig wechselseitige Empathie lassen sich keine Erkenntnisse ableiten. Diese Tatsache muss nicht zwangsläufig mit der Wahl einer Ich-Erzählung zusammenhängen, auch wenn sie notwendigerweise eine perspektivische Einschränkung impliziert, sondern ist davon abhängig, wie die Mitessenden dargestellt werden: In dem Wortlaut „der alte Araber" ist ein Gestus der starken Reduktion auf die wahrgenommenen Äußerlichkeit der Figur, ähnlich wie in der Repräsentation der einen jungen Frau, die als „etwas Schönes, Stummes" beschrieben wird und wenige Zeilen später sogar in der Personifizierung eines Objekts („die Stalllampe kommt wieder", 281) verschwindet. Die Beschreibung der kleinen Gruppe anderer Menschen wird abgeschlossen mit der Anmerkung, dass es „etwas Dunkles" bzw. „zwei Dunkelheiten" gäbe. Erst danach wird klar, dass hierdurch zwei schwarze Männer gemeint sind.

Es öffnet sich so die Frage, ob diese Bezeichnungen nicht als Risse, Brüche der *communio* zu deuten seien. Insbesondere die zweimal wiederholte Verdinglichung der Frau, die im Gegensatz zu den Männern nur durch ihr Geschlecht identifiziert wird, ohne weitere Merkmale, und die Reduktion auch der männlichen Figuren auf Merkmale, die typischerweise in einem den strukturellen Rassismus nicht hinterfragenden Duktus hervorgehoben werden, verstärken diese Hypothese. Sie suggerieren außerdem, dass bevor die Mitessenden zum einmalig vollkommen geteilten Essen kommen, ein einfaches Sozialsystem mit klarer Hierarchie und Machtstrukturen dargestellt wird. Nur einem einzigen Akteur, dem alten Araber, der die Handlung vorantreibt, wird in der Szene implizit ein gewisser Maß an Handlungsfreiheit und Selbstbestimmung gewährt.

## *3. Fazit*

An diesem bald im wahrsten Sinne utopischen Ort werden einerseits mögliche Asymmetrien zwischen den sich unbekannten und fremden Menschen harmonisch aufgelöst, wenn auch nur kurz. Nach Wierlachers Darstellung der Mahlzeitentypologie spielt in diesem Prozess die unkompliziert geglückte Anpassung des Ichs sicherlich eine wesentliche Rolle. Andererseits werden bestehende Machtstrukturen nicht in Frage gestellt, sondern eher in der szenischen Gestaltung der geteilten Mahlzeit wiedergegeben und bestätigt.

Vor diesem Hintergrund scheint es schwierig von einer vollkommen gelungenen interkulturellen Empathie zu sprechen – die Empathie zeigt sich tatsächlich entweder einseitig, zum Beispiel als der alte Araber den Hunger des fremden Subjekts erkennt, oder flüchtig und einzigartig, nicht wiederholbar, als die „höfliche[n] Hände“ beim Essen aufeinander achten. Wird das *Wüstenbuch*, so wie Göttsche und Albrecht, als kritischer Rückblick auf die Struktur europäischer Zivilisation im Raum einer fremden Natur und Kultur gelesen, muss die komplexe und schon Anfang der 1990er Jahre in der US-amerikanischen Germanistik thematisierte Frage berücksichtigt werden, inwiefern Bachmann nicht nur die koloniale Enteignung thematisiert, sondern gleichzeitig Kolonisierung nochmals verdoppelt, so Brinker-Gabler (1993). Wie problematisch es ist, diese Frage adäquat und überzeugend zu beantworten, beweist die lange und noch nicht abgeschlossene Beschäftigung mit ihr.

Im Versuch, die geteilte Mahlzeit des *Wüstenbuchs* als Beispiel interkulturelle Empathie zu prüfen, ist aber einiges an ihrer Mehrdeutigkeit, ihrer Ambivalenz vielleicht etwas klarer geworden: Die gleiche Szene, in der Alterität als vollkommen überwunden und geglättet wahrgenommen werden könnte, repräsentiert auch noch viel mehr. Die augenblicklich friedlich stattfindende Ressourcenaufteilung deutet einerseits auf eine Alternative zum ausbeuterischen, kolonialistischen Vorgehen, aber zugleich darauf, dass diese Alternative nur durch die erfolgreiche Anpassung an gegebene Machtstrukturen möglich ist und nur außerhalb des üblichen Raums und der üblichen Zeit, als „Hallelujah des Überlebens im Nichts“ (Bachmann 1995: 283).

## *Bibliographie*

Bachmann, Ingeborg: *Todesarten, Ein Ort für Zufälle, Wüstenbuch, Requiem für Fanny Goldmann, Goldmann/Rottwitz-Roman und andere Texte.* [= „Todesarten-Projekt“] Kritische Ausgabe (Bd. 1). Unter der Leitung von Robert Pichl. Monika Albrecht, Dirk Göttsche (Hg.). München: Piper 1995.

Banasch, Bettina: Künstlerische und journalistische Prosa. In: Monika Albrecht, Dirk Göttsche (Hg.), *Bachmann-Handbuch*. 2. erweiterte Ausgabe (235–247). Stuttgart: J. B. Metzler 2020.

Bolten, Jürgen: Interkulturalität neu denken: Strukturprozessuale Perspektiven. In: Hans W. Giessen, Christian Rink (Hg.), *Migration, Diversität und kulturelle Identitäten Sozial- und kulturwissenschaftliche Perspektiven* (85–104). Stuttgart: J. B. Metzler 2020.

Brinker-Gabler, Gisela: *Andere Begegnung: Begegnung mit dem Anderen zwischen Aneignung und Enteignung*. In: Seminar: A Journal of Germanic Studies 1993 (29:2, 95–105).

de Simone, Costanza: *Wadi Halfa Museum: A Rescue Mechanism for the Nubian Intangible Heritage / Wadi Halfa Museum: Un mécanisme de sauvetage pour le patrimoine immatériel de Nubie*. In: Égypte/Monde arabe 2009 (5–6, 401–416).

Gutjahr, Ortrud: Alterität und Interkulturalität. In: Claudia Benthien, Hans-Rudolf Velten (Hg.), *Germanistik als Kulturwissenschaft. Eine Einführung in neue Theoriekonzepte* (345–369). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2002.

Hofmann, Michael: *Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung*. Paderborn: Wilhelm Fink 2006.

Köstlin, Konrad: Das fremde Essen – das Fremde essen. In: Siegfried Müller, Hans Uwe. Otto, Ulrich Otto (Hg.), *Fremde und Andere in Deutschland* (219–234). Leske+Budrich: Opladen 1995.

Leskovec, Andrea: *Einführung in die interkulturelle Literaturwissenschaft*. Darmstadt: WBG 2011.

Lillge, Claudia, Meyer, Anne-Rose: Interkulturelle Dimensionen von Mahlzeiten. In: Dies. (Hg.), *Interkulturelle Mahlzeiten. Kulinarische Begegnungen und Kommunikation in der Literatur* (11–22). Bielefeld: transcript 2008.

Lusin, Caroline: Empathie, Sympathie und Narration: Zur Einführung. In ders. (Hg.), *Empathie, Sympathie und Narration. Strategien der Rezeptionslenkung in Prosa, Drama und Film* (11–22). Heidelberg: Winter 2014.

Schmidinger, Thomas: Spatial Control, "Modernization" and Assimilation: Large Dams in Nubia and the Arabization of Northern Sudan. In: Andrea Fischer-Tahir, Sophie Wagenhofer (Hg.), *Disciplinary Spaces. Spatial Control, Forced Assimilation and Narratives of Progress since the 19th Century* (165–188). Bielefeld: transcript 2017.

Streeruwitz, Marlene: *Sein. Und Schein. Und Erscheinen. Tübinger Poetikvorlesungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2013 [1997].

Voßkamp, Wilhelm: Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft. In: Ansgar Nünning, Vera Nünning (Hg.), *Konzepte der Kulturwissenschaften* (73–85). Stuttgart: J. B. Metzler 2003.

Wierlacher, Alois: *Vom Essen in der deutschen Literatur*. Stuttgart: Kohlhammer 1987.

# „Mein Freund, lass uns essen und trinken, denn dabei wird uns warm ums Herz“: Ein Sonderfall der Gastfreundschaft in Bachmanns Hörspiel *Die Zikaden*

Rita Svandrlik (Florenz)

Das Hörspiel *Die Zikaden* (Erstsendung März 1955) spielt auf einer italienischen Insel, die zu einem Zufluchtsort für Aussteiger aus vielen Ländern geworden ist. Thematisch und stilistisch weist das Hörspiel Verbindungen mit der lyrischen Produktion auf; Bachmann arbeitete in jener Zeit an ihrer zweiten Gedichtsammlung *Anrufung des großen Bären* (1956), in deren dritten und vierten Sektion fast ausschließlich italienische und mittelmeerische Bilder und Orte vorkommen. So stehen im zweiten Gedicht des Zyklus *Lieder von einer Insel* (die Insel lässt sich mit Ischia identifizieren) Verse, die einen direkten Bezug zum Hörspiel aufweisen, was kaum erstaunlich ist, da die Erstveröffentlichung des Zyklus noch vor dem Hörspiel im Jahr 1954 erfolgt: „Wir haben Einfalt gelernt,/ wir singen im Chor der Zikaden, /wir essen und trinken, [. . .]“ (W1: 122). Schon in der ersten Gedichtsammlung *Die gestundete Zeit* (1953) wurde in *Salz und Brot* die Flucht vor Verantwortung angeprangert: „Wir wissen,/ daß wir des Kontinentes Gefangene bleiben/ und seinen Kränkungen wieder verfallen [. . .]“ (W1: 57). Kontinent und Insel bilden zwei Pole einer existentiellen Topographie, in der der Einzelne aufgerufen wird, stets zum Abschied bereit zu sein, im Bewusstsein, dass „härtere Tage“ am Horizont sichtbar werden (*Die gestundete Zeit*, W1: 37), und dass man „die unbeantworteten Briefe an das Gestern“ nicht vergessen darf (W1: 36). Im Prosatext, d. h. im Hörspiel, finden diese lyrischen Bilder eine narrative Umsetzung; zu Trägern der Spannung zwischen den beiden Polen – Weltflucht vs. Wahrnehmung der Verantwortung – werden die Figuren eingesetzt, insbesondere die beiden Hauptfiguren, die zwar einige individuelle Züge tragen, deren Benennung jedoch auf das Typische verweist: „Robinson“ und „der Gefangene“. Am Ende spricht die Figur des „Erzählers“ in seiner Aufforderung an den Zuhörer noch einmal die moralische Verpflichtung mit lyrischen Tönen an:

> Hier ist eine Insel, und was willst du? Soll die Sonne das Messer ziehen und der Vulkan die Asche auf dein Haupt tun? Willst du nicht aufstehen und sehen, ob diese Hände zu gebrauchen sind? Oder willst du dir die Welt erlassen und die stolze Gefangenschaft? (W1: 267)

Im Sinn des Textes kann es nur in Richtung der Annahme der „stolzen Gefangenschaft“ gehen, und somit der Wahrung der menschlichen Dimension; die entgegengesetzte Richtung haben diejenigen eingeschlagen, die sich dem Leiden und der Vergänglichkeit entziehen wollen, die ihre „Hände“ nicht „gebrauchen“. Die Weltflüchtigen würden an die Zikaden erinnern, die über ihre Verlorenheit an den Gesang ihre menschliche Natur verraten und vergessen haben, wie der Erzähler in seiner Umdeutung des platonischen Mythos im *Phaidros* mahnend zu bedenken gibt. Um menschlich zu bleiben, sollte man die körperliche Existenz über das Singen nicht vergessen; für die konkrete Existenz steht im platonischen Mythos die Notwendigkeit der Nahrung. Das Motiv des Essens ist somit der Textabsicht inhärent und entfaltet in unterschiedlichen Situationen sein Potential. Das gemeinsame Mahl löst Behagen aus, trägt nicht allein zum körperlichen Wohlbefinden bei; es verbindet, wie es zum Beispiel die christliche Tradition des Gemeinschaftsmahls vorgibt. Die in der Feststellung: „denn dabei wird uns warm ums Herz“ mitgemeinte Gefühlssphäre weist auf eine Dimension des Mahls hin, die über das Materielle hinausgeht. Die Gastlichkeit, das gemeinsame Essen und die Freundschaft stellen Grundsituationen dar, in denen Menschlichkeit gefordert wird, und in denen der Einzelne Grenzen überwinden muss, um dadurch die Möglichkeit zur inneren Verwandlung zu finden.

## *1. Die Insel: Einheimische und Fremde*

Die Haupthandlung ergibt sich aus der sonderbaren Begegnung zwischen einem „Gefangenen“, (er ist aus dem auf einer nahegelegenen kleineren Insel situierten Gefängnis ausgebrochen), und einem der Flüchtigen vom Festland, der in einem isolierten Haus auf dem Hügel lebt. Ihm wurde von den Insulanern der Name „Robinson“ gegeben; sein Haus hat sich der entflohene Sträfling als Zufluchtsort ausgesucht. Im Laufe der Begegnung vermeiden es beide, den eigenen Namen preiszugeben, deshalb fragen sie auch nicht nach dem Namen des anderen; die Regieanweisung nennt sie „der Gefangene“ und „Robinson“.

Diesen beiden Hauptfiguren des Stücks sind vier längere Szenen vorbehalten; dazwischen werden die in Illusionen und Selbsttäuschungen schwelgenden Reden von einigen der Fremden eingeschoben. Eigentlich handelt es sich um Monologe, obwohl sie sich als Zwiegespräche mit dem Einheimischen Antonio gestalten; seine Funktion ist aber darauf beschränkt, die nach Bestätigung heischenden Fragen des jeweiligen Fremden mit Ja zu beantworten, um am Ende doch mit einem „Nein“ zu schließen. Dem Erzähler, der selbst ein aus dem Alltag und aus der Verantwortung Geflüchteter war, fällt die Aufgabe

zu, die verschiedenen Fäden zusammen zu halten und das Geschehen zu kommentieren.

Schon Mitte der Fünfziger Jahre greift Ingeborg Bachmann das Thema der Aussteiger auf, derjenigen also, die es sich leisten können, ihr soziales Umfeld und meistens auch ihr Land freiwillig zu verlassen, um „den endgültigen Austritt aus einer Gesellschaft, die sich andauernd an meinem Leben vergriffen hat" (W1: 259) zu vollziehen, wie die Figur Robinson es im Hörspiel formuliert. Wie seine Worte verdeutlichen, fühlen sich diese Menschen als Opfer, sie schütteln ihre soziale Verantwortung ab und glauben, an einem fernen, abgegrenzten Ort eine uneingeschränkte Freiheit genießen zu können, ohne Überraschungen, im Stillstand der Zeit, für die das Singen der Zikaden das Symbol liefert; die musikalische Übersetzung dieses Singens wurde von Hans Werner Henze mit den für das Hörspiel komponierten Musikeinlagen übernommen.

Die „Fremden", mit angemessener Kleidung und großen, vollen Koffern, laufen ihren Illusionen nach; in Wahrheit sind es „Schiffbrüchige" des Lebens. „Sie alle wissen nichts von der Insel, die sie für ein Stück Erde höherer Ordnung halten." Sie glauben an ein neues Leben. Eine Insel als abgegrenzter Ort bietet sich dafür besonders an; es handelt sich selbstverständlich um keine unbewohnte Insel, da die Aussteiger, mit Ausnahme von Robinson, ja sehr wohl die Dienste sozial niedriger gestellter Personen annehmen. Schon in der Eingangspassage erhalten wir vom Erzähler einen Einblick in das von Mühen gezeichnete Leben der Einwohner der Insel, für die es zum Alltag gehört, Besorgungen oder Besuche in der Stadt am Festland zu erledigen:

> Auf der Bank, die ums Heck führt, hat sich eine Bäuerin ausgestreckt, die ihre Verwandten in der Stadt besucht hat. Sie liegt mit dem Gesicht zur Lehne. Der schwarze Lumpen, in dem sie steckt, ist bis an ihre Knie hinaufgerutscht, und ihre nackten Beine sind zu sehen, die Haut, fleckig und zerrissen, als wäre sie durch Brombeeren gegangen. Sie schläft, denn sie hat nichts mehr zu sehen. (W1: 221–222)

Die einheimische Frau hat keine Möglichkeit, sich mit Grenzüberschreitungen und Illusionen verschiedener Art abzugeben, aber auch die Frauen der beiden um Freiheit kämpfenden Männer – der Gefangene und Robinson – bleiben von der imaginierten Freiheit ausgeschlossen. Freiheit im Sinne der Jagd nach dem „blaue[n] Wild" (Bachmann 2020: 107), nach dem unerlösten Ich, wie es mit einem von Trakl übernommenen Bild in der Erzählung *Unter Mördern und Irren* heißen wird, ist Männersache. In der späteren Erzählung heißt es: „[. . .] wenn keiner gegen das Schweigen aufkommt und jeder in sich versinkt, hört hin und wieder einer das blaue Wild klagen – noch einmal, noch immer." (Bachmann 2020: 94). Auch auf der Mittelmeerinsel des Hörspiels, wie im Wiener Kronenkeller der Erzählung, versinken die Männer in

sich, oder versuchen es zu tun, wenn die Zikaden mit ihrem Gesang anheben. Hier wie dort sind Frauen ausgeschlossen, die Frauen in *Unter Mördern und Irren* bleiben zu Hause voller Ressentiments, während ihre Männer in den Kneipen große Reden schwingen. In der Erzählung wie im Hörspiel sind diesen Frauen nur Stimmen aus dem Off vorbehalten; die Frau des Sträflings schreibt verzweifelte Briefe, Robinsons Frau vorwurfsvolle. Der private Krieg dieser Frauen und Männer ist vom permanenten Kriegszustand der Gesellschaft nicht zu trennen[1]. Dazu gehört, dass gegen Schluss des Hörspiels eine besonders tragische Aktualisierung des Medea-Mythos von der Figur des ehemaligen „authentischen" Flüchtlings Benedikt erzählt wird: eine Frau, eine Bewohnerin der Insel, hat aus Rache, weil ihr Mann sie verlassen hatte, ihre drei Kinder gekreuzigt. Dass diese Tat von Benedikt/Benedetto erzählt wird, setzt diese die Rache der Medea übertreffende fürchterliche Tat in einen besonderen Zusammenhang. Benedikt unterstreicht zugleich einen gravierenden Unterschied, er möchte nämlich die vor Gewalt, vor der Nazigewalt Flüchtenden nicht mit der Situation der jetzigen Aussteiger verwechselt sehen: „Solang die Henker nicht aus Fleisch und Blut sind, könnt ihr den Kopf noch aus der Schlinge ziehen". (W1: 264). Mit der Medea-Geschichte verdeutlicht er, dass der private Krieg nicht von dem „permanenten" Krieg zu trennen ist – ein roter Faden in Bachmanns Werk von der Lyrik bis zum *Todesarten-Zyklus*. Auch an den Geschichten der anderen auf die Insel Geflüchteten wird klar, dass die Insel kein Orplid ist, oder mit anderen Worten kein Utopia, sondern dass es selbst da kein Entrinnen von den Lebenszwängen und Lebensmühen gibt, kein Entkommen vor den Verlusten und Ängsten des eigenen unerlösten Ich, vor den „Schergen [. . .] Krankheit und Rausch, Liebe und Enttäuschung, Tod und Vergangenheit und die Erinnerung daran", wie es Benedikt formuliert (W1: 264).

## *2. Das Mittagsmahl*

Doch zurück zur ersten Szene „Auf der Terrasse", die der langen Einleitung des Erzählers folgt; auf der Terrasse von Robinsons Haus erscheint ein Unbekannter, der um einen Bademantel und um Essen bittet. Es fügt sich, dass Mittagszeit ist; das Essen steht sofort im Mittelpunkt. Wie im Titel meines Beitrags angekündigt, geht es um einen Sonderfall innerhalb des Motivfeldes „ungebetener Gast"; es fehlen also topische Situationen des Gastmahl-Narrativs, wie Einladung, Aufnahme, Beschenkung und Verabschiedung,

1 Vgl. Kommentar in Bachmann 2020: 314.

während die Bewirtung selbst sonderbare Formen annimmt. Der Fremde, also der Gast, drängt sich einem ihm unbekannten Mann auf, indem er nicht einfach nur um ein wenig Essen bittet; da er nicht ausdrücklich abgewiesen wird, lädt er sich zum Mittagessen ein und übernimmt die Regie des Ganzen. Der Gastgeber, dieser moderne Robinson, der auf der Suche der absoluten Freiheit ist, ist innerlich so unfrei, dass er sich nicht widersetzt, er lässt seinen ungebetenen Gast gewähren. Im Text wird die Situation des Gastmahls so eingeführt:

> Der Gefangene: Mein Besuch wird keine gesellschaftlichen Verpflichtungen nach sich ziehen. Falls Sie das meinen. Und ihrem Mißtrauen habe ich nur mein Vertrauen entgegenzusetzen. Es ist Mittagszeit. Sie werden essen wollen. Auch ich habe Hunger, und ich bin nicht anspruchsvoll. Wir waren dort auf schmale Kost gesetzt. (W1: 226)

Nach einigem Zögern lenkt Robinson ein: „So kommen Sie. Der Tisch ist schon gedeckt“ (W1: 227). Obwohl der aus dem Gefängnis ausgebrochene Sträfling bei seinem Auftritt buchstäblich nackt ist, da er gerade aus dem Meer kommt, die halbe Nacht und den Vormittag schwimmend die Strecke zwischen zwei Inseln zurückgelegt hat, nimmt er sofort den Ton des Wissenden an. Auf die Ratlosigkeit Robinsons antwortet er mit genauen Anweisungen:

> Robinson: Was muß ich tun, wenn ich Ihnen glaube?
> Der Gefangene: Das Einfachste: Die Oliven in die Mitte des Tisches stellen. Mir ein Stück Fisch vorlegen. Die Feigen und den Käse für den Nachtisch bringen. Ein bißchen Salz noch. Ein bißchen Pfeffer. Unsre Gläser sind leer geworden. Es muß nachgeschenkt werden. (W1: 229)

Der Gefangene braucht dringend Nahrung, möchte sie aber in der Form eines regelrechten Mahls bekommen; sein Festhalten an formal korrekten Umgangsformen steht im schrillen Kontrast mit seiner Erscheinung als erschöpfter und nackter Schwimmer und mit seiner Situation. Er schätzt auch die existentielle Lage seines Gastgebers sofort ein, und im Gegenzug zur Bewirtung gibt er ihm die Geschichte seiner Flucht preis und spart nicht mit einigen Ratschlägen, sogar zum Essen selbst: „Köstlich! Ich meine die Oliven, wenn man sie mit einem Schluck Wein nimmt. Man kann sie grün und schwarz essen. Wenn man sie preßt, geben sie Öl, und den Kuchen bekommen die Esel.“ (W1: 239). Der Gefangene bleibt gegenüber seinem Gastgeber bis zum Ende der Handelnde und der Überlegene. Das Versprechen, das mit dem gemeinsamen Essen verbunden war, also: „dabei wird uns warm ums Herz“, bleibt für beide uneingelöst. Robinson hält sich zwar an die Regeln der Gastfreundschaft, das Gastmahl wird am Ende nicht von ihm sondern von außen, von anderen Akteuren, unterbrochen. Beide hatten aber schon erkannt, dass eine Flucht aus der Realität unmöglich war:

> ROBINSON: Man kann sich der Strafe nicht entziehen.
> DER GEFANGENE: Man kann sich der Welt nicht entziehen.
> ROBINSON: Ich sprach von Ihrem Fall.
> DER GEFANGENE: Ich sprach von unserem Fall. Es fiel mir so ein.
> ROBINSON: Hier ist eine Insel. Und ich habe das Vergessen gesucht. (W1:230)

Zwei aus ihren realen oder metaphorischen Gefängnissen ausgebrochene Männer treffen in einer außergewöhnlichen Situation aufeinander, der Eine hält dem Anderen den Spiegel vor. Das Parabelhafte der erzählten Situation wird hier unterstrichen, sozusagen ausgestellt. Die Kategorien des Eigenen und des Fremden entwickeln eine schillernde, Irritationen erzeugende Dynamik.

## 3. *Das gemeinsame Essen und die Macht der Kunst*

Nur in der kreativen Transfiguration der Kunst ist für Augenblicke die Freiheit erreichbar; der Gefangene, der sich schon als literarisch versiert zu erkennen gegeben hat mit seinen Anspielungen auf Defoes Roman *Robinson Crusoe* und auf Mörikes utopisches Fantasieland Orplid, entwirft im zentralen Gespräch mit seinem Gastgeber diese Möglichkeit. Während des Essens erfindet er einen hypothetischen, imaginierten Dialog im Dialog, der in Anführungszeichen steht, und worin er beide Sprechpartien übernimmt und sich auf literarischem Material stützt[2]; er wählt für sich selbst einen Namen, Horatio, der an Shakespeares *Hamlet* erinnert und für treue Freundschaft steht (Gölz 1998: 49). Die Szene weist die Merkmale einer *mise en abyme* auf; es geht darin um ein Gastmahl der besonderen Art, und um eine plötzliche Erkenntnis.

> Ich sagte zu Ihnen: „Mein Freund, laß uns essen und trinken, denn dabei wird uns warm ums Herz. Auf dem Tisch soll kein Rest bleiben. Wenn ich also um Gabel und Messer bitten dürfte in friedlicher Absicht. . .“ Und Sie antworteten mir: „Ich fühle mich schwach, Horatio; meine Eingeweide brennen, aber mich verlangt nach anderer Nahrung. Ich kann Gabel und Messer nicht benützen, denn sie sind es so wenig, wie die Pfanne mit dem gebratenen Fisch ist, was sie ist!“

2 Sabine Gölz widmet in ihrem Aufsatz zum Hörspiel dieser Textstelle genügend Aufmerksamkeit und spricht von einer „narrative ‚bubble‘“: „The prisoner creates a second narrative ‘bubble’ – a hypothetical dialogue between an ‘I’ and a ‘you’ which doubles their dialogue and opens the possibility for them to switch positions.“ (Gölz 1998, S. 49). Dass auch der Name Antonio auf Shakespeares *Merchant of Venice* verweisen soll, scheint mir aber nicht überzeugend zu sein.

> „Es sind Gabel und Messer. Auf welche Verwandlung spielst du an?"
> „Dann ist es soweit, und ich bin verloren, mein Gott. Es ist meine eigene Verwandlung. Ich spreche von mir als einem, der ein anderer ist."
> In den Pausen, auf die nichts mehr folgt, geschieht das. Wahrhaftig. Das Glück ist die Atempause, und es hält sich ans Handgreifliche. (W1, 240–241)

Was mit einem zwischen Alltäglichkeit und tieferer Bedeutung schwankenden Satz beginnt: „Mein Freund, laß uns essen und trinken, denn dabei wird uns warm ums Herz", nimmt eine philosophisch existentialistische Wende, die im Bild einer anderen Art von Nahrung, einer „Verwandlung", eine säkularisierte Eucharistie evoziert. Gemeint ist nicht irgendeine Transsubstantiation, sondern die „eigene Verwandlung". Eine Epiphanie der momentanen Selbsterkenntnis, aber auch der Verlorenheit und des Glücks in der Atempause, wird in der imaginierten theatralischen Szene heraufbeschworen. Die Spannweite geht von einer Grundsituation, wie die – zwar ungewollte – Aufnahme eines auf der Insel gestrandeten und der Nahrung bedürftigen Unbekannten bis zu einer säkularisierten Fassung des eucharistischen Gastmahls und zur Verwandlung mittels der Kunst.

Das Essen der beiden Figuren, die einander doch nicht fremd sind, stellt einen Angelpunkt im Hörspiel dar, indem bei aller Bewusstheit der Einschränkungen die Hoffnung und die Möglichkeit einer Neugründung noch durchschimmern; gegenläufig dazu klingt das semantische Feld eines ersehnten, endgültigen Endes, eines Austritts aus der Geschichte an, diese Spannung verleiht dem Text seine zur Reflexion einladende Dynamik.

## *4. Fazit*

Die Bilanz könnte also lauten: „Wie alle Geschöpfe kommt er [kommen sie] zu keinem Ergebnis." (Bachmann 2020: 64), ein Zitat aus der Erzählung *Das dreißigste Jahr*. Die Figur des Dreißigjährigen in der Titelerzählung des Prosabandes von 1961 hat einiges von den Figuren der *Zikaden* geerbt; der schon zitierte Schluss des Hörspiels: „Willst du nicht aufstehen und sehen, ob diese Hände zu gebrauchen sind?" erinnert fast wörtlich an den Schluss der Titelerzählung des Prosabandes aus dem Jahr 1961: „Ich sage dir: Steh auf und geh! Es ist dir kein Knochen gebrochen." (Bachmann 2020: 71).

Der Erzähler im Hörspiel spart auch nicht mit Imperativen: „Such nicht zu vergessen! Erinnre dich! Und der dürre Gesang deiner Sehnsucht wird Fleisch" (W1: 267): eine Menschwerdung des Gesangs ist also in dieser

Mahnung enthalten[3]. Das Motiv der materiellen Grundlage und der Nahrung wird wieder aufgegriffen, es erhält seine zentrale Bedeutung als Chiffre einer *menschlichen* Kunst, die „der Gesellschaftlichkeit, der Geschichtlichkeit und der Bedürftigkeit" des Lebens Ausdruck verleiht und den Gefahren des Ästhetizismus entgeht (Svandrlik 1984: 44). Das Appellhafte und der Übergang vom Individuellen zum Allgemeinen und umgekehrt in den Worten des Erzählers, der selbst einmal ein Weltflüchtiger war, bildet eine stilistische Strategie, die die Ebene der Reflexion einbringt; in der Nachfolge Musils geht es Bachmann vor allem um die narrative Umsetzung von offenen Denkbewegungen, die Fragen aufwerfen, und ein Gegenüber, also den Zuhörer (und den Leser), mitmeinen.

Das Hörspiel lässt „Problemkonstanten" in Bachmanns Werk erkennen – um einen vielzitierten Begriff der Autorin selbst aus den *Frankfurter Vorlesungen* zu verwenden: So ist die Mahnung gegen die Versuchung zu vergessen unüberhörbar, sowie die Darstellung von Experimenten der Grenzüberschreitung, der Erweiterung der beschränkten Möglichkeiten, die dem Menschen gegeben sind, im Geiste Musils; wie es Bachmann selbst in derselben Zeit in ihrem Musil-Essay für die Zeitschrift „Akzente" formuliert:

> Liebe als Verneinung, als Ausnahmezustand kann nicht dauern. Das Außersichsein, die Ekstase währen – wie der Glaube – nur eine Stunde. Zwar hat der „andere Zustand" aus der Gesellschaft in die absolute Freiheit geführt, doch Ulrich weiß nun, daß die Utopie dieses anderen Lebens für die Praxis des Lebens keine Vorschriften gibt. Für ein Leben in der Gesellschaft muß diese Utopie durch die Utopie des gegebenen sozialen Zustands ersetzt werden. „Utopie der induktiven Gesinnung" nennt Musil sie auch zuweilen. Beide Ideologien aber erreichen, daß an die Stelle der geschlossenen Ideologien offene treten (Bachmann 2005: 122).

## *Bibliographie*

Bachmann, Ingeborg: *Werke I–IV*, I. Band (W1). München: Piper 1978.
Bachmann, Ingeborg: *Kritische Schriften*. München, Zürich: Piper 2005.

3 Vgl. Ariane Huml 1999: 119: „Das, was die Dichterin hier ‚Fleischwerdung' nennt, ist in übertragenem Sinn eine Umwandlung von ästhetisch unfixiertem in künstlerisch fixiertes Material auf der Basis der menschlichen Erfahrung, die in der Erinnerung gespeichert ist. Der ‚Gesang' nimmt auf diese Weise Form an, wird Materie, wird Stoff, ist somit sichtbar, behandelbar, bearbeitbar, deutbar."

Bachmann, Ingeborg: *Das dreißigste Jahr. Erzählungen*. (Ingeborg Bachmann: Werke und Briefe. Salzburger Bachmann Edition.) Piper und Suhrkamp: München, Berlin, Zürich 2020.

Gölz, Sabine I.: The Ruins of an Illusion. Intertextuality and the Limits of Friendship in Bachmann's The Cicadas. In: *Thunder Rumbling at My Heels. Tracing Ingeborg Bachmann*. Brokoph-Mauch, Gudrun (Hg.). Riverside/Calif.: Ariadne Press 1998, 42–59.

Huml, Ariane: *Silben im Oleander. Wort im Akaziengrün. Zum literarischen Italienbild Ingeborg Bachmanns*. Göttingen: Wallstein-Verlag 1999.

Svandrlik, Rita: Ästhetisierung und Ästhetikkritik in der Lyrik Ingeborg Bachmanns. In: Text+Kritik, Sonderband Ingeborg Bachmann. München 1984, 28–49.

# Willkommen. Eine Kultur in der Krise oder Simon Verhoevens Familie Hartmann

Gabriele C. Pfeiffer (Graz)

## *1. Entstehung und Hintergrund*

„Wer ist dieser Afrikaner, der da dabei war? Ein Zuhälter?“ fragt Schuldirektor Becker den Vater eines seiner Schulkinder. Und Philipp antwortet – je nach Interpretation verlegen, patzig, irritiert, schüchtern, auf jeden Fall unangenehm berührt, denn er ist noch weit davon entfernt, selbstbewusst zum neuen Gast der Familie zu stehen – mit den Worten: „Welcher . . . welcher . . .? Ah . . . nein, nein . . . das ist kein Zuhälter . . . das ist unser Flüchtling.“ (Verhoeven 2016: 34) Wie sieht es aus: Haben Sie auch schon einen? Haben Sie eine*n Geflüchtete*n zu Hause, ein neu angebundenes Familienmitglied, Ihre Gastfreundschaft erweitert?

Provokativ und entlarvend für eine aus der Mittelschicht stammenden biodeutschen oder auch bioösterreichischen Bevölkerung stellt sich dieser Ausschnitt eines Dialogs wie das gesamte Drehbuch von Simon Verhoeven mit dem Titel *Willkommen bei den Hartmanns* dar. Geschrieben 2016, als beinah zweistündiger Film am 3. November des selben Jahres in die Kinos gekommen (mittlerweile auf Netflix abrufbar), ist der Text als eine direkte Reaktion auf die Ereignisse und Verwerfungen des Jahres 2015 zu lesen und als Komödie rezipiert worden. Als Verhoeven auf seine Wahl der Formsprache einer Komödie angesprochen wird, sagt er: „Klar, man kann auch ein ganz realistisches Flüchtlingsdrama drehen [schreiben]. Aber ob er [der Film] dieses Spektrum der Sichtweisen zeigt? Da bin ich mir nicht sicher. Ich glaube, die Komödie war die beste Form.“ (Trenkler 2017) Der Herbst in Deutschland und der Sommer 2015 in Österreich, in dem 100.000e Geflüchtete über die Grenze gekommen sind und großteils Österreich durchquerten, um in das ersehnte Land zu gelangen, hatten Phänomene zu Folge, die einerseits als „Flüchtlingskrise, Flüchtlingsstrom“, „Flüchtlingswelle“, „Flüchtlingslawine“ oder gar „Flüchtlingstsunami“ und andererseits als „Willkommens- und Anerkennungskultur“ (Refugees welcome) in die Historie eingehen. Auch wenn sich einige (wenige) politisch motivierte Gruppierungen darum bemühen, nicht von einer „Krise“ zu sprechen (vgl. Varatharajah, o.J.), hat sich das Wortpaar „Flüchtlingskrise und Willkommenskultur“ bereits durch die mediale Berichterstattung zeitgleich zu den Geschehnissen durchgesetzt.

Die sog. Flüchtlingskrise als Teil der „europaweiten Flüchtlingskrise“ erfuhr demnach in besagtem Herbst ihren Zahlen- wie emotionalen Höhepunkt und ist Ausgangspunkt und Booster von Verhoevens Text.

> Am Anfang behandelte ich das Thema noch sehr unschuldig, wie eine Situation in einem Loriot-Film: als Komödie über die Peinlichkeiten in einer gutbürgerlichen Familie, wenn ein Afrikaner auftaucht. Aber dann, im Herbst 2015, wurde ich von der Aktualität beinahe überrollt. Ich fragte mich, ob ich ihr gerecht werden könnte. Der Termin fürs Drehen stand fest, alle Schauspieler[*innen] hatten zugesagt. Ich musste das Buch so umschreiben, dass der Film auch noch in einem Jahr gültig sein würde. Das war ein Ritt auf der Rasierklinge. (Trenkler 2017)

In Österreich kam der Kinofilm in adaptierter Form und unter der Regie von Peter Wittenberg für das Burgtheater in Wien auf die Bühne[1] und polarisierte. Frisch, fröhlich, heiter traf die Inszenierung mitten in die bürgerliche Seele. So schreibt der *Standard*: „Simon Verhoevens Filmkomödie ist am Theater gelandet. Sie erweist sich in der Bearbeitung von Angelika Hager und in der Regie Peter Wittenbergs als problematischer parodistischer Flüchtlingsboulevard.“ (Affenzeller 2017) Während im *Kurier* durchaus ein positives Fazit gezogen wird: „Ein witziger, böser, sehr entlarvender, stellenweise ein wenig derber Abend. Der größere Teil des Publikums war begeistert.“ (Tartarotti 2017) Zur Adaptierung als Theaterstück meint Verhoeven in einem Interview für den *Kurier*:

> Es stimmt, die Theaterfassung ist viel schriller. Regisseur Peter Wittenberg brennt für den Stoff, die Umsetzung ist ziemlich verrückt, nicht boulevardistisch-naturalistisch, recht fantasievoll. Alles ist abstrahiert, alles passiert mehr oder weniger gleichzeitig. So würde ich das bezeichnen – als ein Filmmensch, der immer mit konkreten Sets arbeiten muss und nun in die Theaterwelt reingestolpert ist. (Trenkler 2017)

1 *Willkommen bei den Hartmanns* nach dem gleichnamigen Film von Simon Verhoeven. Uraufführung/Premiere: 19. November 2017, Akademietheater; Schauspieler*innen: David Wurawa (Diallo), Alexandra Henkel (Angelika), Markus Hering (Richard), Alina Fritsch (Sophie), Simon Jensen (Philipp), Valentin Postlmayr (Basti), Sven Dolinski (Tarek), Michael Masula (Kurt), Sabine Haupt (Heidi), Petra Morzé (Inge), Dietmar König (Sascha), Dirk Nocker (Bernd), zudem spielen alle Schauspieler*innen mehrere Rollen. Regie Peter Wittenberg, Bühne Florian Parbs unter der Mitarbeit von Christian Blechschmidt, Kostüme Heide Kastler, Video Sophie Lux, Musik Jacob Suske, Choreographie Daniela Mühlbauer, Licht Herbert Markl, Dramaturgie Hans Mrak und Eva-Maria Voigtländer. Aufführungsrechte: Rowohlt Theaterverlag, Reinbek bei Hamburg.

Fünf Jahre später scheint der Text nach wie vor gültig, wenngleich weniger komisch zu sein. Mittlerweile haben viele „ihren Flüchtling" zuhause oder mindestens nebenan, besuchen gemeinsam Sporteinrichtungen, gehen in die Sprechstunde in die Schule oder versuchen Lehrstellen zu vermitteln; erste Liebesdramen, kleinere Krankheiten und Besuche bei Ärzt*innen haben sie gemeinsam überstanden, sind stolz auf die Deutsch-Kenntnisse, die er oder sie in so rascher Zeit erlernt hat, während die Nachbarin aus Serbien nach 25 Jahren noch immer nicht flüssig spricht. (Was für eine schlecht bezahlte Reinigungskraft ja nicht unbedingt Voraussetzung ist.) Stolz sein – aber worauf? Vielleicht stolz sein, allen Diffamierungen zum Trotz ein „Gutmensch" (vgl. Heine 2015) zu sein, ein Begriff, der rund um den Sommer 2015 viel diskutiert wurde. Folgerichtig wurde das Wort von der Jury der Sprachkritischen Aktion in Darmstadt zum Unwort des Jahres gewählt. Als „Gutmenschen" werden im Jahr 2015 insbesondere auch jene bezeichnet, ja beschimpft, die sich ehrenamtlich in der Flüchtlingshilfe engagieren, so die Jury von Sprachwissenschafter*innen in Darmstadt. Der Begriff „Gutmensch" fände nicht mehr nur im rechtspopulistischen Lager als Kampfbegriff Verwendung, „sondern werde auch von Journalist[*inn]en in Leitmedien als Pauschalkritik an einem ‚Konformismus des Guten' benutzt." (wl/ba (dpa, epd) 2015) Die Begründung der Jury liest sich folgendermaßen:

> Als naiv-abwertend im Zuge der Debatte um Flüchtlinge verwendetes Wort, gelangte Gutmensch wiederholt in die Diskussion der Jury. Hilfsbereitschaft und Toleranz werden mit diesem Wort diffamiert. Der Begriff verhindert durch seine fehlende Sachlichkeit eine demokratische, gewinnbringende Diskussion. (Die Unwort Aktion 2015)

## 2. *Stück und Inhalt*

Streng nach dem Motto aus Adornos *Minima Moralia* – „es gibt kein richtiges Leben im falschen" (Adorno 1993: 42) zeichnet Verhoeven eine dysfunktionale, weiße, heterosexuell orientierte und wohlhabende Familie in den besten Jahren und mit dem Besten ausgestattet: Villa, Garten, Geld, jede Menge First-World-Problems und Trägheit. Das sind eine ambitionierte in Pension befindliche, aber gelangweilte ehemalige Lehrerin, Direktorin und Mutter Angelika, ein eitler wie oberflächlicher Gelenks-Chirurg und Vater Richard, der weder altern noch zu arbeiten aufhören möchte und sich in die Hände seines Freundes, eines Schönheitsarztes begibt, eine coole Tochter Sophie, Dauerstudentin gerade Psychologie, die von einem Taxifahrer (deutscher Herkunft) gestalkt wird und sich später in den Assistenzarzt des Vaters namens Tarek verliebt, ein workalkoholischer Sohn Philipp, der durch Zeitverschiebung und

asiatische Geschäftsgepflogenheiten zunächst mal nicht direkt erreichbar scheint, vorübergehend in die Psychiatrie eingeliefert wird und in Scheidung lebt, sowie sein Sohn Basti mit den geringsten Berührungsängsten zu Allerlei. Dieses Abziehbild einer Familie füllt nun die Langeweile einer mitteleuropäischen Work-Life-Balance mit einem Geflüchteten, dem Protagonisten Diallo. Er wird der nigerianische Familienzuwachs der Hartmanns und damit Handlungsträger der Themen Asylverfahren und staatliche Überwachung.

Durch die Mutter Angelika, kurz Geli, angeregt und schließlich auf ihr Drängen hin, denn wem könnte die pensionierte Lehrerin nicht besser Deutsch beibringen als einem integrationswilligen Geflüchteten im eigenen Heim, geht das Ehepaar zu einer „Vermittlungsstelle" und erkundigt sich. Die Szene in diesem „Flüchtlingsheim – Bernds Büro – Tag" zeigt deutlich die beiden unterschiedlichen Perspektiven, Vorstellungen und auch die Unbedarftheit des Ehepaars Hartmann:

> „Bernd: Es ist ... kein Kindergeburtstag hier, Herr Hartmann. Deswegen brauchen wir so Leute wie Sie.
> Richard: Ja ... zunächst mal wollten wir uns einfach nur mal informieren. Also, wie läuft das Ganze denn dann ab ... theoretisch? Ich meine ... können wir uns dann einfach einen aussuchen ... oder ...?
> Bernd: Das ist hier nicht das Tierheim, Herr Hartmann ... Die Leute stellen sich dann vor bei Ihnen.
> Angelika: Ja, ganz normal ... man stellt sich vor ... Vorstellungsgespräch." (Verhoeven 2016: 15)

Und so kommt es schließlich. Sie kommen. Sie alle nehmen am Familien-Sofa Platz. Im Akademietheater hat Bühnenbildner Florian Parbs ein überdimensional großes rotes Sofa auf die Bühne gestellt, im Film sitzen Angelika und Bernd vor einem in beige gehaltenen, gediegenen Sofa. So führen sie die Befragung durch, richten ihre Fragen an die Geflüchteten, die der Reihe nach erscheinen und sich vorstellen: Männer und Frauen, Familien aus Syrien, „ein Italiener", der nie nichts bekommt, ein „frecher Teenie", und dann Diallo, ein Handwerker aus einem nigerianischen Dorf an der Grenze bei Kamerun. Auf ihn fällt schließlich die Wahl, um, wie Geli meint, „Menschen [zu] helfen, weniger verwirrt zu sein. Hier anzukommen. Sich zu integrieren" (Verhoeven 2016: 16).

Und so ist es geschehen. Wenn sich die mütterlich emphatische Energie von den mittlerweile erwachsenen Kindern weg- auf einen „fremden" Jugendlichen hin ausrichtet und das väterliche Älterwerden mit plastischer Chirurgie kaschiert wird, dann kommen sie ins Wohnzimmer: die inter- und transkulturellen Perspektiven und die Geflüchteten. Verhoeven und Wittenberg beleuchten mit Humor und prekären theatralen Mitteln ein postpolitisches, saturiertes bürgerliches Milieu.

### 3. *Alltagsrassismus, moralischer und politischer Antirassismus*

Noch bevor Diallo das erste Mal zu den Hartmanns geht, muss er sich die Haare schneiden lassen. Das ist eine Empfehlung seiner Kolleg*innen im Heim, denn – so deren Erfahrung – mit so einem Wildwuchs, so einer „Katastrophe" würde er nie eine Arbeit finden. Der erste Eingriff also ist ein erster Einschnitt und wird über die Haare verhandelt, seine Haarpracht, wie der Friseur Dieter kommentiert: „So volles Haar. So kräftig. Huuuh" (Verhoeven 2016: 2), muss fallen. Eine optische wie ästhetische Anpassung an das Establishment wird vorgenommen. Mit dem neuen Style kann er dann bei den Hartmanns auf der Couch vorsprechen und wird schließlich in die Familie eingeladen. Er ist es, der bei den Hartmanns Willkommen geheißen wird. Seine Ankunft, die Begrüßung, das erste gemeinsame Kuchen-Essen spielt sich wie folgt ab:

> „Angelika: Da ist er! Willkommen bei den . . . Hartmanns.
> Richard: Und – bringt das Amt noch Ihre restlichen Sachen?
> Diallo: Das . . . alle meine Sachen.
> Angelika: Richard, mein Mann, der hat noch so viel Zeugs. Wenn Sie was brauchen . . .
> Philipp: So, sorry. Jetzt mach ich's wirklich aus. [bezieht sich auf das Smartphone]
> Diallo: . . . Danke für alles. Ich sehr glücklich. Schön Haus. Danke für . . . die Kuchen.
> Angelika: DEN Kuchen. Gern geschehen.
> Basti: Sag mal, Diallo, Hast Du Bock in ‚nem Hip-Hop-Video mitzumachen?
> Philipp: Basti. Das ist wirklich unpassend.
> Basti: Was denn . . .?
> Angelika: Also, äh . . . ich fände es gut, wenn Bastian zur Integration beiträgt. Vielleicht könnt ihr beide ja mal am Wochenende Rollerbladen. . .
> Basti: Rollerbladen ist voll schwul, Oma.
> Angelika: Bastian . . . Diese Sprache mögen wir nicht in diesem Haus . . . Nein, nein . . .
> Diallo: Was . . . schwul?
> Richard: Schwul? Das ist ganz einfach . . . schwul ist . . .
> Sophie: . . . wenn zwei Männer sich lieben. Also . . . auch körperlich . . . sexuell.
> Richard: Sexuell . . . Ja . . .
> Diallo: Ich . . . nicht schwul." (Verhoeven 2016: 18–19)

Bei dieser ersten Begrüßungsszene werden einerseits die Figuren nochmal genauer vorgestellt. Ihre Charaktere werden insbesondere hinsichtlich der Relation zu Diallo bereits angespielt. Auch die intersektionale Sphäre wird eröffnet, wenngleich Diallo als Hetero-Cis-Mann präsentiert wird. Mit allen Unwegbarkeiten, Liebesgeschichten und Schönheitsfragen, werden die

kleinen Geschichten der einzelnen gekonnt untereinander und zu einer Komödie versponnen. Diallo erhält Deutsch-Lektionen, versteht die Welt nicht, dass Sophie keine Kinder hat, schlägt ihr Tarek als Freund vor, muss aber einsehen, dass sowohl Sophie als auch Tarek, das selbst entscheiden werden, wundert sich über diverseste Beziehungskonstellationen, stellt sich als Fall-Beispiel für das Referat, das Basti in der Schule retten soll, zu Verfügung, freut sich über eine Willkommensparty mit Zebra und wird in die Realität durch die Ablehnung seines Asylgesuchs katapultiert. Dies kann nur durch den von Bernd aus dem Flüchtlingsheim rasch eingelegten Einspruch abgewendet werden. Es gibt ein Eilverfahren innerhalb von zwei Tagen beim Verwaltungsgericht. Aber erst als Basti seinen Vater erpresst, kommt dieser, aus Shanghai, um als kluger Jurist zu helfen. Was aber gar nicht mehr notwendig ist, da das mitgefilmte Referat in der Schule, bei dem es um die Lebensgeschichte von Diallo geht, das Gericht bereits umgestimmt hat. Es gibt damit ein vermeintliches Happy End für Diallo nach all den komödiantischen Aufregungen einschl. Polizei, Party, Herzinfarkt des Vaters und einer irregeführten Terrorinszenierung. Auf die Frage, warum es denn dieses versöhnliche Ende gibt, meint Verhoeven:

> Das ist Boulevardfilm, vielleicht ein intelligenter, aber eben ein Boulevardfilm. Was ich dennoch versucht habe: Dass der Film nicht platt abschließt. Die skeptischen Fragen, die Heiner Lauterbach [Vater Richard] zum Islam und zur Position Europas stellt, sind durchaus auch meine: Wie soll man mit den Flüchtlingen [Geflüchteten] umgehen? Was können wir leisten? Ist es richtig, dass wir Anreize schaffen? Wäre es nicht besser, wenn wir versuchten, dass die Menschen in ihrer Heimat eine Perspektive finden? Ich finde, es sollte eine offene, unverkrampfte Diskussion möglich sein. Denn wenn man sie nicht zulässt, stärkt man den Extremismus. (Trenkler 2017)

So sieht es der Autor selbst. Wie aber liest das etwa der Soziologe David Stiller (Stiller 2019: 30), der in einem Artikel das Konstrukt der „Willkommenskultur" vor dem Hintergrund aktueller Fluchtbewegungen artikuliert und einer rassismus-kritischen Lesart unterzieht? Stiller geht unter Bezugnahme auf den französischen, postmarxistischen Philosophen Étienne Balibar (vgl. Balibar 1991) davon aus, dass rassistische Klassifizierungen während der Kolonialzeit und damit verbunden mit biologischen und dazugehörigen wissenschaftlichen Arbeiten legitimiert wurden. In den letzten Jahrzehnten hingegen stütze sich Rassismus auf den Rückgriff der „Kultur": „Vermeintliche kulturelle Differenzen dienen hier als Legitimationsgrundlage für rassistische Diskriminierung und strukturelle Ungleichheiten." (Stiller 2019: 31) Zudem hält Stiller fest, dass Rassismen in unterschiedlichen Bereichen und Formen auftreten, also immer im Plural (vgl. Pott 2016: 188, zit. n. Stiller 2019: 31) zu lesen sind, und unbedingt auch als Alltagsrassismen zu entlarven wären.

Alltagsrassismen konstituieren laufend „ein Wir“ und „die Anderen“ (vgl. Bhatti & Kimmich 2015, Pfeiffer 1999, Peter & Pfeiffer 2017) In Bezug auf die „Willkommenskultur“ zieht Stiller auch die von Schäfer (Schäfer et al. 2016) erkannte „Abschiedskultur“ heran, was – wie er sagt – auf „die Tendenz hindeutet, dass die positive Einstellung bezüglich der Aufnahme geflüchteter Menschen in Teilen der Gesellschaft sinkt.“ (Stiller 2019: 33) Innerhalb der „Willkommenskultur“ ist beachtenswert, dass sich diese sowohl in institutionalisierter Form zeigen als auch durch individuelle Initiativen, die sich zu Netzwerken der Zivilcourage bis hin zum zivilen Ungehorsam bündeln. Auch in Verhoevens Text findet dieses politische Momentum der Willkommens- und Anerkennungskultur seinen Ausdruck, wo sich die Familie Hartmann als individueller Komplex, als NGNO (non-governmental non-organisation) an das „Flüchtlingsheim“ wendet, das institutionell organisiert ist. „Neben dem Funktionieren von staatlichen Einrichtungen und NGO’s“, so Stiller (Stiller 2019: 34), „gehört zu einer gelingenden ‚Willkommenskultur‘ ehrenamtliche Flüchtlingsarbeit, die Struktur- und Anpassungsprobleme in Behörden hinsichtlich des Umgangs und der Verständigung von geflüchteten Neuankommenden auffangen kann.“

Verhoeven zeichnet diese Ehrenamtlichkeit v.a. durch die Familienfreundin Heike, die neben den Yogastunden auch die Willkommensparty bei den Hartmanns organisiert, und durch Tarek, der regelmäßig gemeinsame Jogging-Einheiten anbietet. Nicht nur ein Auffangen, sondern eine*n Geflüchtete*n als Gast in die Familie aufzunehmen und damit etwas zur Integration beizutragen, ist das dezidierte Anliegen der Familie Hartmann („Angelika: [. . .] Aber wir müssen nun alle mithelfen, dass die Integration gelingt, [. . .]“ (Verhoeven 2016: 14)). Wiewohl sich bei dieser Intention die Familie in zwei Gruppen einteilen lässt, zeigt sich an der Figurenzeichnung: die beiden Frauen Geli und Sophie, die sich laut Stiller als „Helferinnen“ stilisieren lassen und die beiden Männer Richard und Philipp, die als „Skeptiker“ dargestellt werden. So will etwa Mutter Geli ihr Lehrerin-Dasein durch die Deutsch-Stunden weiterhin praktizieren und damit die Chancen auf vermeintliche Integration steigern („Angelika: Diallo. Hm? Du schaffst das. Sprache ist der Schlüssel zur Integration!“ (Verhoeven 2016: 23)), während Richard dem ihm noch ungeheuerlichen Diallo „auf jeden Fall einem ordentlichen Backgroundcheck unterziehen“ (Verhoeven 2016: 17) möchte. Die Skepsis, die damit auch dem Gast Diallo entgegenweht, zeichnet sich durch Misstrauen den Geflüchteten wie auch dem Staat gegenüber aus. Zudem werden die Figuren der Skepsis durch Eitelkeit (Botox spritzen von Richard) und Geldgier (Spitzenjob von Philipp) charakterisiert und zunächst als herzlose und empathielose Personen dargestellt. Allerdings bleibt die Lesart für die sog. Helferinnen ebenfalls offen: Ist es selbstlose Hilfe oder eine Selbstverwirklichungsstrategie? Aufgebrochen wird diese „polare Geschlechterteilung

der Subjektpositionen“ (Stiller 2019: 44) nur durch den Enkel Basti und den späteren Freund von Sophie, Tarek.

Stiller (Stiller 2019: 48) stellt bei seiner Analyse fest, dass „(Alltags-)Rassismus innerhalb der ‚Willkommenskultur‘ wenig problematisiert [. . .] verharmlost und unsichtbar gemacht [wird]. Daran schließt sich auch die im Film erfasste Idealisierung von Diallo als arbeitsmotivierter und sympathischer Geflüchteter an“. Diallo ist nicht nur der unbezahlte Gärtner der Hartmanns, er wird außerdem zur Figur der Moral hochstilisiert. Er ist derjenige, der durch seine naiv anmutenden Fragen, Beziehungen klärt, Sohn-Vater-Respekt einfordert („Nicht Arschloch sagen zu die Papa“ (Verhoeven 2016: 53)), Ehemänner, die er zu ihren Frauen schickt („Richard: Ja, so nennen wir da. Sie gehört ZU mir. Wir gehören ZUeinander. Oder, wir sind ZUsammen. | Diallo: Warum du dann nicht ZU Hause?“ (Verhoeven 2016: 52)) und gegen Hausfrauen-Alkoholismus kämpft („Verstecke. Die Alkohol. Angelika. Du zuviel trinken. Schlecht für Frau. [. . .] Ich hab versteckt! Und bleibt versteckt“! Du nicht nett zu dein Mann, wenn du trinke! Zuviel trinke! Was das? Kein Ehre!“ (Verhoeven 2016: 49)). Dadurch werden aber „gleichzeitig andere asylsuchende Personen aus der ‚Willkommenskultur‘ ausgeschlossen und die ‚Grenzen der Gastfreundlichkeit‘ “ (Stiller 2019: 48)[2] erkennbar. Wie eng diese Grenzen gesteckt sind oder wie weit Gastfreundschaft gehen kann, ist auch am Thema „unsere Frauen uns“ sichtbar. Wo also hört österreichische oder deutsche Gastfreundschaft denn auf? Oder hat, um mit Jacques Derrida (Derrida 1997: 27) zu sprechen, Gastfreundschaft keine Grenzen, ist selbst grenzenslos, lässt jede Grenze hinter sich:

> Die absolute Gastfreundschaft erfordert, daß ich mein Zuhause [. . .] öffne und [. . .] dem unbekannten, anonymen absolut Anderen [. . .] kommen lasse, ihn ankommen [. . .] lasse, ohne von ihm eine Gegenleistung zu verlangen [. . .] (Derrida 1997: 27)

Wenn der Bürgermeister von Palermo, Leoluca Orlando[3] in seiner Begrüßungsrede zu diesem Kongress zu Recht stolz davon spricht, dass die Hauptstadt Siziliens wie die Insel selbst, die Brücke zu Europa ist, dass niemand in der Stadt ein*e Migrant*in, ein*e Ausländer*in ist, dann erinnert das

2 Zur Grenzen der Gastfreundlichkeit verweist Stiller auf Heidrun Friese (2017), *Flüchtlinge. Opfer – Bedrohung – Helden. Zur politischen Imagination des Fremden*. Bielefeld: transcript.

3 Orlando Leoluca, *Begrüßungsworte*, die der mittels DAAD Stipendium in Heidelberg studierte Jurist auf Deutsch anl. des diesem Band vorangegangenen XIV. *Kongress* der Internationalen Vereinigung für Germanistik (*IVG*). „Wege der Germanistik in transkulturellen Perspektiven“ am 27. Juli 2021 gehalten hat.

einerseits an die Parole „alle die hier sind, sind von hier“[4]. Und andererseits reiht sich daran die Frage, was nach der Passage einer Brücke folgt. Ist es ein Ankommen, ein Niederlassen, ein herzliches Willkommen, eine zu erwartende Gastfreundschaft oder sind alle schon Teil von Europa? Sind „Schutzflehende“ nicht tatsächlich eher Schutzbefohlene wie bei Jelinek denn willkommene Gäste? Wäre es nicht notwendiger, einen politischen Antirassismus (vgl. Bratić 2010)[5] zu bemühen, der die Öffnung der Institutionen und das Fundament universeller Menschenrechte in den Blick nimmt, bevor wir uns von einer unreflektierten Willkommenskultur hinreißen lassen, deren Regeln noch zu sehr von einer sich selbst genügenden weißen Mittelschicht geprägt ist?

## *Bibliographie*


Adorno, Theodor W.: *Minima Moralia,* Reflexionen aus dem beschädigten Leben. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993.

Affenzeller, Margarete: „Akademietheater. ‚Willkommen bei den Hartmanns‘: Auf einer Couch in Europa“. In: *Der Standard,* 20. November 2017 https://www.derstandard.at/story/2000068170920/willkommen-bei-den-hartmanns-auf-einer-couch-in-europa [23/07/2021]

Balibar, Étienne: „Is there a ‚Neo-Racism‘?“ In: *Race, nation, class. Ambiguous identities*. Hrsg. v. Étienne Balibar und Immanuel Wallerstein. London: Verso 1991, 17–28.

Bhatti, Anil und Dorothee Kimmich (Hrsg.): *Ähnlichkeit. Ein kulturtheoretisches Paradigma*. Konstanz: University Press 2015.

Bratić, Ljubomir: *Politischer Antirassismus. Selbstorganisation, Historisierung als Strategie und diskursive Interventionen*. Wien: Löcker Verlag 2010.

Derrida, Jacques: *Von der Gastfreundschaft*, Mit einer „Einladung“ von Anne Dufourmantelle. Übertragen ins Deutsche von Markus Sedlaczek. Peter Engelmann (Hg.). Wien: Passagen 1997.

Die Unwort Aktion (Hg): „Unwort des Jahres 2015“. In: *Unwort des Jahres*, 2015 http://www.unwortdesjahres.net/index.php?id=112 [27/07/2021]


4 Ein Button mit dieser Aufschrift (z.B.: Alle die hier sind, sind von hier. Burada olan herkes, burali.) wurde für die Ausstellung „Es ist kein Traum!“ des Projektes „Verborgene Geschichte/n – Remapping Mozart“ 2006 (im Mozartjahr) in vier Sprachen (Deutsch, Französisch, Serbisch, Türkisch) produziert. Original ist der Spruch eine französischen Parole „On est ici, on est d’ici“, mit der die Organisation politique (gegründet 1985, aufgelöst 2007) im Kampf gegen Rassismus an die Öffentlichkeit ging. Vgl. *Projekt Migration Sammeln*, abrufbar unter http://www.migrationsammeln.info/ [27/07/2021].

5 Vgl. Ljubomir Bratić**,** *Politischer Antirassismus. Selbstorganisation, Historisierung als Strategie und diskursive Interventionen*. Wien: Löcker Verlag 2010.

Heine, Matthias: „Wer Gutmensch sagt, verdient sich einen Shitstorm". In: *Welt*, 23. März 2015, https://www.welt.de/kultur/article138678946/Wer-Gutmensch-sagt-verdient-sich-seinen-Shitstorm.html [24/07/2021].

Peter, Birgit und Pfeiffer, Gabriele C. (Hg.): *Flucht Migration Theater*. Dokumente und Positionen. Göttingen: Vienna University Press V&R unipress 2017. (= manuscripta theatralia. Schriftenreihe zu raren Dokumenten und Archivalien im Fokus kulturhistorischer Grundlagenforschung, Vol. 1).

Pfeiffer, Gabriele C.: *Der Mohr im Mor. Interkulturelles Theater in Theorie und Praxis*. Mit einem Vorwort von Ulf Birbaumer. Frankfurt am Main u.a.: Lang 1999. (= Europäische Hochschulschriften, Reihe XXX, Bd. 76).

Pott, Andreas: „Geographien des Rassismus". In: *Die Dämonisierung der Anderen. Rassismuskritik der Gegenwart*. Hrsg. Mario do Mar Castro Varela und Paul Mecheril. Bielefeld: transcript 2016, 185–192. (Zit. n.: David Stiller: „Die diskursive Verhandlung von ‚Willkommenskultur' in Deutschland am Beispiel ‚Willkommen bei den Hartmanns'. In: *Flüchtigkeiten. Sozialwissenschaftliche Debatten*. Birgit Blättel-Mink, Torsten Noack, Corinna Onnen, Katrin Späte, Rita Stein-Redent (Hg.). Wiesbaden: Springer 2019, 29–53, hier 31.

Schäfer, Gerhard K. und Montag, Barbara und Deterding, Joachim und Astrid Giebel, Astrid: „Einführung der Herausgeber*innen". In: *Geflüchtete in Deutschland. Ansichten – Allianzen – Anstöße*. (Hg. dies.) Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2016, 5–13.

Stiller, David: „Die diskursive Verhandlung von ‚Willkommenskultur' in Deutschland am Beispiel ‚Willkommen bei den Hartmanns'. In: *Flüchtigkeiten. Sozialwissenschaftliche Debatten*. Birgit Blättel-Mink, Torsten Noack, Corinna Onnen, Katrin Späte, Rita Stein-Redent (Hg.). Wiesbaden: Springer 2019, 29–53.

Tartarotti, Guido: „Akademietheater: Flüchtlingskrise als Gesellschaftssatire ‚Willkommen bei den Hartmanns' im Akademietheater: Viel Jubel für Film-Dramatisierung". In: *Kurier*, 21. November 2017. https://kurier.at/kultur/willkommen-bei-den-hartmanns-im-akademietheater-fluechtlingskrise-als-gesellschaftssatire/298.868.752 [23/07/2021].

Trenkler, Thomas: „Simon Verhoeven: Die skeptischen Fragen zum Islam sind auch meine". In: *Kurier*, 18. November 2017 https://kurier.at/kultur/simon-verhoeven-die-skeptischen-fragen-zum-islam-sind-auch-meine/298.494.267 [24/07/2021].

Varatharajah, Sinthujan: „Begrifflichkeiten im Kontext von Flucht und Asyl", In: *Kubinaut*. Navigation Kulturelle Bildung. Magazin abrufbar unter https://www.kubinaut.de/de/themen/9-kontext-asyl/begrifflichkeiten-im-kontext-von-flucht-und-asyl/ [24/07/2021].

Verhoeven, Simon: *Willkommen bei den Hartmanns*, Dialogbuch (Fassung November 2016). Hamburg: rowohlt Theaterverlag 2016.

Verhoeven, Simon: „Ich habe das Glück erzwungen". In: *Im Gespräch: Deutsche Filmregisseurinnen und -regisseure*. Hrsg. v. Thomas Wiedemann. Köln: Halem 2018, 174–187.

wl/ba (dpa, epd): „Unwort des Jahres 2015: ‚Gutmensch' ". In: *dw made for minds*, 2015. https://www.dw.com/de/unwort-des-jahres-2015-gutmensch/a-18972961 [25/07/2021]

# „Am Stammtisch der Einheimischen. . .“. Peter Turrinis Blick auf das Thema Integration

Federica Rocchi (Florenz/Perugia)

Dieser Beitrag stellt eine Verbindung zwischen den Begriffen Gastfreundschaft und einheimische Zugehörigkeit her. Die im Titel verwendete Metapher des Stammtisches – aus Turrinis Gedicht *Am Ende der Trauer* stammend – trägt dazu bei, eine Verbindung zu dem archaischen Ritual der Aufnahme zu ziehen. Der Begriff ξενία aus der altgriechischen Kultur entspricht der Bereitschaft, Fremden eine würdige Aufnahme anzubieten, und ist besonders in manchen homerischen Figuren, die als GastgeberInnen fungieren und die Wichtigkeit dieser Praxis darstellen, zu finden[1].

Die Beziehung zwischen Gastgebern und Gästen ist nämlich archetypisch und sieht vor, dass der Gastgeber mit einem Gast – manchmal auch einem Fremden – eine Beziehung eingeht. Im 20. und 21. Jahrhundert scheinen solche Archetypen immer mehr mit Kontexten der Internationalisierung, Globalisierung und Völkerwanderungen verbunden zu sein. Die vielfältigen Rollen der MigrantInnen mit ihren verschiedenen Migrationshintergründen (Gastarbeit, Asyl und Flucht) bringen uns jedenfalls zu einer erneuten Beobachtung menschlicher Beziehungen und Identitätsprobleme, in die sowohl reale Personen als auch literarische Figuren einbezogen werden können. Die Komplexität interkultureller Kommunikation und die spontane menschliche Reaktion auf das „Problem des Anderen“, wie es Tzvetan Todorov nennen würde, sind in diesem Zusammenhang besonders relevant (Todorov 2008).

Dem österreichischen und ewig engagierten Bühnenautor und Schriftsteller Peter Turrini (1944–) scheinen Fragen zu Themen wie Identität und Integration literarisch und theatralisch immer von großer Bedeutung zu sein, auch in Bezug auf seine persönliche Lebenserfahrung. Turrinis Interesse am Thema Integration findet nämlich in seiner familiären Geschichte seinen Ausgangspunkt und erreicht in den Stücken *Ich liebe dieses Land* (2001) und *Fremdenzimmer* (2018) Höhepunkte. Die Aufnahme von Fremden als Gäste erfolgt parallel zu einem prototypischen Verfahren der Integration von MigrantInnen in einem fremden Land, worauf der Fokus dieses Beitrags liegt.

1 Vgl. Montandon 2002.

Die Darstellung von anderen Ländern und Kulturen hatte übrigens schon in der Tradition des österreichischen Volksstücks eine theatralische Dimension gefunden. Schon im 19. Jahrhundert stellten Vertreter der österreichischen Volkskomödie, wie Adolf Bäuerle und Johann Nestroy, auf den Bühnen der Wiener Vorstadt Stereotypen und Bilder des *Anderen* und des *Anderswo* dar[2]. Sie wurden von dem wachsenden exotischen Geschmack der Biedermeierzeit und dem europäischen spätromantischen Orientalismus beeinflusst, aber sie gaben zugleich eine Interpretation der Interkulturalität im Theater wieder und waren besonders vom Merkmal der Komik des Volkstheaters geprägt.

Durch Turrinis Stücke, die schon ab den siebziger Jahren von der Kritik als „avantgardistische Entwicklung des Volkstheaters" betrachtet wurden (Bürger 2017), zieht sich als *fil rouge* die Tradition der literarischen Auseinandersetzung mit Themen, wie nationale Identität und Integration. *Ich liebe dieses Land* (2001) und *Fremdenzimmer* (2018) zeigen das Verhältnis des Autors zur komischen Tradition sowie seine Auseinandersetzung mit zeitgenössischen sozialen und politischen Fragen, wie interkulturelle Integration. Wenn es um die Aufnahme von Flüchtlingen und AsylantInnen geht, spalten sich die Gemüter in der Politik. Ähnlich passiert es in diesen zwei Stücken, wo konträre Reaktionen auf den Besuch des *Anderen* zu sehen sind. Unterschiedliche Dimensionen der Empathie für den Gast können beobachtet werden, besonders wenn es sich um keine traditionelle „freundliche Einladung" handelt, sondern um ein unerwartetes Eindringen des *Fremden* in den privaten Raum des *Einheimischen*.

## *1. Privatleben und Schriftsteller*

In einem Interview mit Peter Fässlacher erzählt Peter Turrini von seinem Vater. Er sei nämlich „ein schweigender Italiener, der zurückgezogen war" gewesen[3].

2 Das Morgenland wurde seit dem 19. Jahrhundert als eine sinnliche und faszinierende Realität mit Elementen wie Abenteuer und Gefahr dargestellt. In einem festen Handlungsschema erleben die Figuren den Aufbruch und die Fahrt in die exotischen östlichen Länder Asiens, oder südliche wie Afrika. Man denke an Grillparzers Jäger Rustan, der im Stück *Der Traum ein Leben* einen exotischen Traum erlebt oder an Adolf Bäuerles *Wien, London, Paris und Konstantinopel* (1823), Vorlage für Nestroys Posse Moppels *Abenteuer im Viertel unter Wiener Wald, in Neuseeland und Marokko* (1837). In Nestroys Bearbeitung von Offenbachs Operette, *Häuptling Abendwind* (1862) sind interkulturelle Begegnungen noch in der Hinsicht der profanierten Gastfreundschaft dargestellt. Vgl. Klotz 2007: 165; Pape 1999: 146; Rocchi 2018: 85–87 und 158–168.

3 https://www.youtube.com/watch?v=s-DHEeWH_mc (Turrini 2015).

Turrini lernte erst ziemlich spät den Dialekt seines Vaters, um mit ihm reden zu können (Turrini 2015). In seinem Gedicht *Am Ende der Trauer* (1990) verweist der Autor auf die Erfahrungen seines Vaters als Gastarbeiter in Österreich und berichtet von seiner schwierigen Integration in einem fremden Land (Turrini 2017: 120-1).

Erst kurz vor der Veröffentlichung der Sammlung *Ein paar Schritte zurück* (1990) hatte Turrini durch Psychotherapie die noch ungelösten Verwirrungen seiner Vergangenheit aufgelöst (Glatz 2006: 52) und rief sich die Figur des Vaters ins Gedächtnis zurück. Er trauert um „diesen kleinen Italiener“, das heißt, um einen Gastarbeiter, dessen Integration in der österreichischen Gemeinde ziemlich komplex war:

> Am Ende der Trauer und des Zornes
> verstehe ich meinen Vater.
>
> Dieser kleine Italiener
> dem der Schnee zu früh
> und die deutsche Sprache zu spät kam
> hatte Angst.
>
> Er spürte
> daß es für Ausländer
> keinen Platz gab
> am Stammtisch der Einheimischen.
>
> Um nicht aufzufallen
> schwieg und arbeitete er.
> Er ahmte die ortsüblichen Tugenden nach
> bis sie ihn begruben.
>
> Einmal
> erzählte mir mein Halbbruder Jahre später
> wollte er die Werkstätte anzünden
> die Familie verlassen
> und zurück in seine Heimat gehen.
>
> Es tut mir leid
> daß ich ihm nicht mehr sagen kann
> wie gerne ich mit ihm
> in den Süden gegangen wäre. (Turrini 2021: 120)

Den Tod seines Vaters betrachtet Turrini als „den tiefsten Einschnitt seines Lebens“ (Turrini 2015), was ihn dazu bewegte, sich auf die Spuren seines Lebens in Italien zu begeben. Dadurch erfuhr er, wie sein Vater in Italien ein ganz anderer war. In Österreich sei er immer „in seiner Schnitzerei zurückgezogen“ gewesen, aber in Italien sei er ein „Wilder“ gewesen und wurde „Fulmine“ (das heißt Blitz) genannt (Turrini 2015). Die abenteuerlichen Geschichten, die er über seinen Vater erfuhr, enthüllten erst spät Aspekte, die dessen zurückgezogene Haltung und Sprachlosigkeit verborgen hatten. Die Sprachlosigkeit sowie die Unmöglichkeit sich auszudrücken, ergibt sich als wichtiges Element auch in den Stücken *Ich liebe dieses Land* (2001) und *Fremdenzimmer* (2018), wo es um die Ankunft von Flüchtlingen in einem fremden Land geht.

Die Relevanz des „sprachlichen Kontaktes der Eltern mit dem Kleinstkind“ (Glatz 2006: 56) lernt Turrini im Rahmen der Aufarbeitung seiner Trauer und durch die intensive Befassung mit der väterlichen Figur als Vertreter einer besonderen Schicht, und zwar die Gastarbeiter in Österreich, kennen. Der ganze Gedichtzyklus *Am Ende der Trauer* behandelt nicht nur die Erlösung von Traumata und Trauer, sondern auch die Akzeptanz der Demütigungen, die Migranten ertragen. Die Aufmerksamkeit verlagert sich von der privaten Sphäre in die kollektive, wo Phänomene, wie die Schwierigkeit der Integration, der Grad der Empathie und die Gastfreundschaft direkt auf der Bühne dargestellt werden. Das Interesse des Autors an Figuren mit Migrationshintergrund ist infolgedessen teils von der Lösung familiärer Konflikte, teils von seinem „ewigen Engagement“ (Turrini 1983: 4) geprägt.

Ulf Birbaumer schrieb in seinem Vorwort zu der im Jahre 1984 erschienenen Ausgabe von Turrinis Stücken, dass der Kärntner Autor eine „permanente Einmischung in die laufenden politischen Ereignisse“ ausübe (Turrini 1983: 7). Seine Wirkungsgeschichte selbst sei immer in Bezug auf die öffentlichen „Reaktionen“ zu sehen (Turrini 1983: 7). Politische Rhetorik wird infrage gestellt, aber die Migranten, meistens Schutzflehende in einem fremden Land, stehen im Mittelpunkt und ihr Umgang mit den Einheimischen gehört zum Erzählen von Menschengeschichte, wie Turrini selbst sagt: „Das Theater hat die Chance, die ganze Geschichte des Menschen zu erzählen“ (Turrini 2021: 83):

> Hinter jedem Österreicher steckt nämlich ein anderer, ein Tscheche, ein Ungar, ein Slowene, ein Italiener, ein Kroate und so weiter. Die Österreicher geben sich nur als Österreicher aus, sind aber keine. Als ich als junger Schriftsteller mit einem slowenischen Schriftstellerkollegen in einem Kärntner Gasthaus saß und dieser slowenische Schriftsteller slowenisch sprach, schimpfte vom Nebentisch ein etwas betrunkener Kärntner Bauer her: Hier werde deutsch gesprochen! Der Bauer redete sich in einen immer größeren Wirbel hinein, dies sei ein deutsches Land, hier habe das Slowenische keinen Platz, Kärnten sei immer

> deutsch gewesen usw. Die letzten Sätze sprach er bereits auf Slowenisch (Turrini 2021: 68–69).

Die deutlichen Widersprüche des Vorurteils gegenüber Fremden werden somit in den oben genannten Stücken behandelt. Der Autor bevorzugt es, die Paradoxa und Aporien der rassistischen Rhetorik sowohl durch Dialoge als auch durch theatralische Elemente, wie Sprachlosigkeit deutlich zu machen.

In einem Interview anlässlich der Aufführung von *Fremdenzimmer* reagierte Turrini auf die Aussage, dass sein Werk „ein enorm politisches Stück“ sei, mit der Antwort – wahrscheinlich auf sich selbst bezogen – dass „wir alle Flüchtlinge“ seien (Turrini 2018, 103–111).

## 2. *Gastfreundschaft gegenüber Flüchtlingen in den Stücken* Ich liebe dieses Land *und* Fremdenzimmer

Das Volkstück *Ich liebe dieses Land* wurde 2001 im Berliner Ensemble uraufgeführt. Der nigerianische Asylsuchende Beni, Hauptfigur des Stückes, flieht aufgrund politischer Unruhen aus seinem Heimatland und kommt nach Deutschland, wo er ohne Visum verhaftet wird. Trotz seiner wiederholten Aussage „Ich liebe dieses Land“, wird er immer von den anderen Figuren „der Schwarze“ genannt und mit Misstrauen behandelt. Nur die Figur der Polin Janina fragt ihn nach seinem eigenen Namen und von da an wird Beni nicht mehr „der Schwarze“ sein. Im Laufe des Stückes begegnet er auch anderen Figuren, die ihn als Asylsuchende unterstützen sollten, wie der Journalist oder der Psychologe. Solche Begegnungen dienen jedoch Benis Emanzipation und Integration in die deutsche Gesellschaft überhaupt nicht. Er bleibt gleichsam im Gefängnis.

Mit einem Abstand von siebzehn Jahren befasst sich der Autor mit dem Thema Integration wieder, und zwar im österreichischen Kontext. 2018 wird nämlich das Volksstück *Fremdenzimmer* im Theater in der Josefstadt in Wien uraufgeführt. Die Handlung spielt in der Wohnung des österreichischen Ehepaars, Gustl Knapp und Herta Zamanik, die den unerwarteten Besuch des syrischen Asylanten Samirs bekommen. Samir gelingt es im Laufe des Stückes mit Frau Herta eine freundliche Beziehung einzugehen und langsam überzeugt sich auch der schroffe Gustl von seiner Harmlosigkeit. Samir bleibt bis zum Ende bei dem Ehepaar, das ihn empfängt.

In beiden Stücken handelt es sich um die Ankunft zweier Flüchtlinge in Österreich mit dem Fokus auf ihre Interaktion mit den Einheimischen. Eine Querverbindung zwischen Gastfreundschaft und Raum, wie auch Jacques Derrida sie thematisiert hatte, zeigt welche Formen von Aufnahme sich in

der Fremde und mit Fremden entwickeln können (Derrida 1997: 43). Die Handlung spielt nämlich in beiden Stücken innerhalb geschlossener, aber sehr unterschiedlicher Räume. Die Hauptfiguren beider Werke sind aus unerklärlichen Gründen in Konflikt mit der Justiz geraten. In *Fremdenzimmer* wird der Flüchtling Samir von der Polizei gesucht. Er versteckt sich bei Frau Herta, die ihn in ihrem Wohnzimmer empfängt. *Ich liebe dieses Land* findet hingegen in einer Gefängniszelle statt, wo der nigerianische Flüchtling Beni inhaftiert worden ist. Der Arzt benimmt sich ihm gegenüber nicht empathisch und äußert sich mit zynischer Ironie: „Ich kenne Afrika nur von Hinten. Ein dunkler Kontinent" sagt er während einer medizinischen Untersuchung (Turrini 2021: 15). Der Wachebeamte wirft ihm sogar vor: „Aber wenn ich sage, was ich mit euch Affen erlebe, dann krieg ich eins in die Fresse, dann bin ich der Arsch mit meinem Vorgesetzten, dann rauscht der Blätterwald, dann bist du in der Talkshow und ich in der Scheiße [. . .]" (Turrini 2021: 29).

Nur die Polin Janina, Gastarbeiterin in Deutschland, und anfangs nur als „Putzfrau" identifiziert, verhält sich nett gegenüber Beni, dem sogenannten „Schwarzen". Das Anbieten von Essen und Trinken gilt übrigens als Form der ersten Kontakte, die man mit Fremden schließt. Wie auch Turrini in einem Gedicht berichtet, wo es um das Treffen seines österreichischen Großvaters mit dem italienischen geht – „Da sie keine gemeinsame Sprache verband/ tranken sie miteinander" (Turrini 2014: 45) – kann man in diesem Fall durch das Gastmahl zumindest etwas teilen. Deswegen lädt Frau Herta, die fast Alkoholsüchtige ist, Samir zu einem Getränk in *Fremdenzimmer* ein:

> HERTA: Magst auch einen Aperol Spritz?
> *(Schweigen.)*
> HERTA: Ihr dürft das nicht wegen der Religion, was?
> SAMIR: Yes.
> HERTA: Paßt schon (Turrini 2018: 35).

Ähnlich agiert die Putzfrau Janina mit Speisen in *Ich liebe dieses Land*:

> JANINA: Kaffee und Kuchen, das ist deutsche Paradies. Echte deutsche Bohnenkaffee, was hat das beste Odeur von der Welt. Sie zeigt auf die diversen Süßigkeiten und zählt sie auf: Schwarzwälder Kirsch, Berliner, Buttercremetorte, Negerküsse, Bienentisch. Hab ich gekauft bei Widmann, alles für Beni Jaja.
> *Sie beobachtet ihn beim Essen und lächelt. Er scheint sehr hungrig zu sein* [. . .] (Turrini 2021: 39).

Die Gastfreundschaft dieser zwei Frauen steht in Opposition zum Verhalten mancher männlichen Figuren, die ihre offene Ablehnung gegenüber den jungen Flüchtlingen zeigen. Die Sprache der interkulturellen Kommunikation

erfolgt nämlich in beiden Theaterstücken durch bestimmte Stilmittel, wie der Jargon der Anfänger der neuen Sprache, was an die Ausdrucksweise der ersten Werke der Gastarbeiterliteratur erinnert. Man denke an die falschen grammatikalischen Konstruktionen in Franco Biondis Gedicht *Die Anfänge*:

> (. . .) doitsch leute nix verstee
> was isch sagen was isch wollen
> aber langsam langsam
> geets:
> isch jetzz meer verstee
> doitsch loite
> aber
> maine sprache
> nix viil verstee
> gastarbeiterdoitsche sprache
> schwere sprache (Biondi 1979: 37)

Die übertriebene Wiederholung der wenigen Sätze, die die Flüchtlinge auf Deutsch kennen und können, erreicht ein bedeutendes performatives Ziel: „Österreich super. Neun Bundesländer“, sagt Samir immer in *Fremdenzimmer* und Beni wiederholt immer den Satz: „Ich liebe dieses Land“ im homonymen Stück. Wie Turrini in Bezug auf seinen Vater mehrmals darauf hingewiesen hat[4], ist auch Sprachlosigkeit ein sehr wichtiger Aspekt der Kommunikation mit den Einheimischen und wird in den Stücken natürlich durch die Bühnenanweisungen ausgedrückt. Es wird immer gesagt, dass „*Samir schweigt*“, wenn jemand ihn auf Deutsch anspricht, und „der Schwarze“ tut es auch, wie die folgenden Sätze, die sich auf die Reaktionen des Schwarzen beziehen, zeigen: „*er schaut sie an. Schweigen*“; „*sie zeigt auf ihn. Schweigen*“ (Turrini 2021: 17). Solche Strategien beeinflussen natürlich die Kommunikation, sie machen sie schwieriger, aber sie unterbrechen nicht den dramatischen Rhythmus.

Die interkulturelle Kommunikation erfolgt zusätzlich durch die Sprachmischung, insbesondere durch die Interferenz mit dem Englischen in *Ich liebe dieses Land* (Akt 1, 2):

> JANINA: Wie möcht ich jetzt vor Aufregung weiterfragen? Ich Polen. Sie?
> BENI: Nigeria.
> JANINA *der so schnell keine andere Frage einfällt:* Putzmittel?

4 Vgl. Turrini 2014 und 2015.

BENI: Meister Proper.
JANINA: Schmetterling?
BENI: Motylek.
JANINA: Jesusmaria, ist ja eine Konversation wie fließend. Ich geboren in Milosna. Sie?
BENI *versteht sie nicht.* E we na iwe, a hotam ihe i na ekwu[5].
JANINA *lacht:* Szkola Podstawowa[6], Russisch. Szkola Zawodowa, Russisch. In Polen nix Inglisch, nur Russisch.
BENI: High School, Okirika (Turrini 2021: 19).

Die fehlenden Englischkenntnisse von Herta und Janina behindern die Kommunikation eigentlich überhaupt nicht, aber diese funktioniert nur mit ihnen. Nicht jedoch mit den männlichen Figuren, die dem Fremden keine wirklich herzliche Aufnahme gewähren, zumindest nicht am Anfang. Sie sprechen kein Englisch, ignorieren englische Sätze und antworten nur auf Deutsch. Daraus entstehen eklatante Missverständnisse und Zweideutigkeiten. Man beachte die Reaktionen auf den entsetzlichen Bericht Samirs von der Reise über das Meer. Er beginnt die Erzählung im Englischen, muss aber mit Gesten weitermachen:

HERTA: Das muß ja grauslich schmecken. Hast Meerwasser saufen müssen?
*(Samir schenkt wieder Wasser ein und schüttet Salz ins Glas. Er hebt das Glas und will weiter trinken. Herta nimmt ihm das Glas aus der Hand und kostet).*
HERTA: Grauslich, wirklich grauslich.
(*Sie schiebt das Glas vor Gustl hin).*
HERTA: Mach einen Schluck, daß er weiß, daß du ihn auch ein bissel verstehst.
*(Gustl starrt auf das Wasserglas. Schweigen)*
(. . .) GUSTL: Kein Vergleich.
*(Er schiebt die Flasche vor Samir hin)* (Turrini 2018: 72)

Am Ende beginnt Gustls Unhöflichkeit, langsam zu verschwinden und er gewährt Samir nach der schrecklichen Erzählung seiner Rettung doch noch etwas Gastfreundschaft: „GUSTL: Mach an Schluck. Sollst auch einmal was Gutes trinken. Es gibt kein besseres Bier als das Hirter“. (Ebd.) Hier kann man beobachten, wie der Gast Tauschrituale auslöst, die der „Kompensation einer Angst vor dem Gast“ dienen (Fountoulakis & Previšić 2011: 14). Die fremden Gäste bieten den Figuren von Herta und Janina die Möglichkeit, sich temporär von ihren persönlichen Vorurteilen zu befreien. Zu Beginn scheinen beide Frauen, aus Empathie und Mitleid die Jungen gerne aufzunehmen, aber danach nutzen sie die Chance, die sich durch diese neue Begegnung ergibt,

5 „Es tut mir Leid, ich kann sie nicht verstehen“ (Turrini 2021, 59).
6 „Grundschule“ (Ebd.).

und ihre Konversationen verwandeln sich in unendliche Monologe, wo sie ausschließlich auf sich selbst konzentriert sind und ihre Adressaten allmählich verschwinden. Die Einheimischen beginnen langsam, den Ausländern überraschende Bekenntnisse anzuvertrauen und versuchen dadurch, Verständnis von ihnen zu bekommen[7]. Sogar der schroffe Gustl öffnet sich dem fremden Samir in *Fremdenzimmer.* Im ersten Akt von *Ich liebe dieses Land* versucht Beni, sich gegen die aufdringlichen Avancen der Frau des Polizeipräsidenten zu verteidigen. Er zeigt eine Überreaktion und schlägt am Ende die Frau, die in Ohnmacht fällt. Überraschenderweise scheint es, als ob er damit dem Polizeipräsidenten einen Gefallen getan hätte:

> DER POLIZEIPRÄSIDENT *zitternd.* Nehmen sie doch! *Er beginnt zu lachen, ein angsterfülltes, hysterisches Lachen.* Sie haben mir einen Gefallen getan. Ich wollte meine Frau schon immer umbringen. Aber wie soll ich das anstellen? Als Polizeipräsident? (Turrini 2021: 37)

In *Fremdenzimmer* ist eine Theatralisierung der Begegnung mit Samir in einer intimen Sphäre zu beobachten im Gegensatz zu dem Stück *Ich liebe dieses Land*, wo Figuren auftreten, die weniger individualisierte und mehr öffentliche Rollen übernehmen: der Journalist, der Psychologe, der Arzt und die Behörde, die von dem Wachebeamten, dem Polizeipräsidenten und dem Justizwachmeister vertreten wird. Die Letzteren kümmern sich um den Schutz der Gemeinde vor einem einzigen, aber nur vermeintlichen, Feind: Beni, den sie immer den „Schwarzen" nennen.

In einer Art Limbus befinden sich in beiden Stücken die „Gastgeberinnen", die eine positive Haltung den Fremden gegenüber einnehmen. Ihre Alltäglichkeit ändert sich zwar durch das Eindringen der Fremden in ihr Leben, doch bald gewähren sie ihnen ihre Gastfreundschaft, während sie in dem Unbekannten sich selbst erkennen. Janina, insbesondere als selbst ausländische Gastarbeiterin und Herta, die den afrikanischen Samir mit der Figur ihres verschwundenen Sohns identifiziert.

In diesen Stücken erkennt man „menschliche Tragödien", besonders, wenn man an die tragischen persönlichen Erfahrungen denkt, die Samir und Beni während ihrer Flucht erlebten. Die Komik wird aber trotzdem in diesen Kontexten bewahrt und wie auch Turrini es selbst definiert hat, ist das menschliche Leben nichts anderes als die „Komödie einer Tragödie"[8]. Die Rolle des Anderen und des Anderswo werden aber von Turrini sowohl durch

7 Vgl. Fountoulakis & Previšić 2011: 13.

8 Vgl. Hasslers Nachwort in Turrinis letzter Autobiographie, *C'est la vie* (Turrini 2014:133); siehe auch die Monographie von Christiane Riegler (Riegler 2019).

die berührende Erzählung der Flüchtlinge als auch durch die – nicht nur – lustigen Stereotypen dargestellt:

> DER ARZT: Wenn mir im Urlaub eine Gruppe Deutscher entgegenkommt, gehe ich auf die andere Straßenseite. Ich wollte nie zu den Deutschen gehören, deutscher Faschismus und so. Als junger Mann habe ich mich mit Bräunungscreme eingeschmiert, sie hieß Tamloo, ich wollte wie ein Italiener oder ein Spanier aussehen (Turrini 2021: 14).

Die Sprache der kulturellen Hybridität entwickelt sich hier durch besondere rhetorische Mittel, die sich sowohl als komische Ausdrücke als auch als Befreiung von Kränkungen zeigen.

Es lassen sich in diesen Stücken die von Volker Klotz erwähnten „Motive der Lokalposse beobachten" und zwar „das Widerspiel von zentrifugalen und zentripetalen Motiven, die Kritik nach innen und außen", der „Heimatort als Gegenstand der Konflikte" sowie „die Mundart als gültige Ausdrucksform" (Klotz 2007: 165). Neben diesen Merkmalen, die besonders die Gattung Lokalstück prägen, ist allerdings auch in diesen Stücken das Verfahren einer sozio-politischen Sensibilisierung zu beobachten.

Dieser Komponenten bedienen wir uns, um die Fragestellung aufzulösen, und zwar, ob die Literatur die Möglichkeit hat, interkulturelle Empathie zu repräsentieren. Vielleicht kann das Theater in dieser Hinsicht keine echten Verhaltensmuster vorschlagen[9]. Allerdings kann man, besonders in den oben analysierten Stücken, die von sozialem und politischem Interesse sind, beobachten, wie sich Empathie durch Kenntnis und Kontakt mit dem Anderen positiv entwickeln kann. „Hop auf! Hopp auf! Volle Integration" schreit nämlich der pensionierte Briefträger Gustl zu Samir und lädt ihn ein, die Flasche „bis zum letzten Tropfen" auszutrinken (Turrini 2018: 73).

## *Bibliographie*

Amann, Klaus: *Peter Turrini – Schriftsteller; Kämpfer, Künstler, Narr und Bürger*, Wien: Residenz 2007.

Biondi, Franco: Die Anfänge. In: *Nicht nur Gastarbeiterdeutsch*. Winterheim: Klein. 1979.

Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*. Göttingen: Wallstein Verlag 2017.

Derrida, Jacques: *Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre. De l'hospitalité*. Paris: Calmann-Lévy 1997.

9 Vgl. Mitterer 2016: 14.

Fountoulakis, Evi / Previsic Boris (Hg.) *Der Gast als Fremder. Narrative Alterität in der Literatur*. Bielefeld: transcript 2011.
Gallo, Pasquale / Pirro, Maurizio / Reeg, Ulrike (Hg.): *Requiescere noctem. Forme e linguaggi dell'ospitalità*, Milano: Mimesis 2015.
Glatz, Erwin: *Die Funktion des literarischen Zitats im psychiatrischen Werk von Erwin Ringel*. Würzburg: Königshausen und Neumann 2006.
Hammerschlag, Heiner: *Der Dichter und das Dorf.* Broschüre. Sonderdruck Carinthia, Klagenfurt 2010.
Klotz, Volker: *Bürgerliches Lachtheater. Komödie Posse Schwank Operette*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2007.
Mitterer, Nicola: *Das Fremde in der Literatur*. Berlin: De Gruyter 2016.
Montandon, Alain: *Désirs d'hospitalité. De Homère à Kafka*. Paris: Puf 2002.
Pape, Walter: „Vom Gedächtnißmahl zum gräulichen Festmahl: Kannibalismus als Metapher und Motiv bei Nestroy, Novalis und Kleist“. In: *Romantik und Volksliteratur: Beiträge zum Wuppertaler Kolloquium zu Ehren von Heinz Rölleke*. Lothar Bluhm, Achim Hölter (Hg.). Heidelberg: Winter 1999, 145–160.
Riegler, Christiane: *Diese Komödie ist eine Tragödie. Werk und Leben des Schriftstellers Peter Turrini*. Berlin: De Gruyter 2019.
Rocchi, Federica: *Johann Nestroy e le fonti europee del suo teatro*. Roma: Artemide 2018.
Todorov, Tzvetan: *Die Eroberung Amerikas*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008.
Turrini, Peter: *Lesebuch*, hrsg. von Ulf Birbaumer. Bd. II. Wien–München–Zürich: Europaverlag 1983.
Ders: *C'est la vie. Ein Lebenslauf.* Wien: Amaltea Signum 2014.
Ders.: *Ein paar Schritte zurück. Gedichte.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 2017.
Ders: *Fremdenzimmer*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2018.
Ders.: *Ich liebe dieses Land*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2021.
Turrini, Peter. Interview mit Peter Fässlacher, 2015.

# Ambivalenz der Gastfreundschaft in Grillparzers Trilogie *Das Goldene Vlies*

Alessandra Schininà (Catania/Ragusa)

Grillparzers Dramentrilogie *Das Goldene Vlies* (uraufgeführt 1821) wird üblicherweise als Werk interpretiert, das den Konflikt zwischen griechischer Kultur und barbarischer Unkultur problematisiert. Dabei stehen Themen wie die Beziehung zwischen Eigenem und Fremden, die Auseinandersetzung zwischen Geschlechtern und Kulturen oder das Kolonialdenken im Zentrum der heutigen Inszenierungen. Vor allem die Figur der Medea bekommt dadurch neue Facetten, als Opfer einer Männerwelt, die ihre Unabhängigkeit nicht akzeptieren kann. Es wird betont, wie Grillparzer als erster die Geschichte der Kindermörderin als Teil einer gesamten Mythentradition betrachtet. So schreibt er eine „polyperspektivische" Vorgeschichte (Schulteis 1971: 206), die die Situation und die Beweggründe Medeas zu verstehen versucht. Medea wird so zum Opfer eines männlichen Kampfes um Macht und Reichtum, dessen Symbol das goldene Vlies ist.

Die Trilogie kann auch gelesen werden als ein Drama des Scheiterns des absoluten Gesetzes der Gastfreundschaft und der Entlarvung der Illusion einer harmonischen Klassik. Im Sinne Derridas, gibt es ohne Gastlichkeit keine Kultur, und hier verletzen sowohl die orientalischen Kolcher, als auch die westlichen Griechen immer wieder das Gesetz der Gastfreundschaft. Grillparzer stellt drei Grenzfälle von fehlgeschlagener Gastfreundschaft dar. Im ersten Teil der Trilogie, der nicht zufällig den sich als ironisch erweisenden Titel *Der Gastfreund* trägt, beginnt ein Spiel voller List und Gewalt um den Begriff des Gastrechts, das sich im zweiten Teil, *Die Argonauten,* wiederholt und sich im letzten Teil, *Medea*, steigert. Dabei zeigen sich Gäste und Gastgeber, Schutzflehende und Schutzbietende, als Betrogene und Betrüger zugleich. Die Gastfreundschaft, die Hospitalität zeigt ihre Zweideutigkeit, da Macht-, Geschlechts- und Politikbeziehungen im Vordergrund stehen. Die Trennlinie zwischen Gast und Feind ist labil, wie schon das lateinische Wort *hostis,* Fremder und Feind, eine Doppelbedeutung in sich trägt.

Der Einakter *Der Gastfreund* spielt sich in Kolchis ab. Hier landet der aus seinem Land fliehende Grieche Phryxus. Dieser hat die im Traum vernommenen Worte des delphischen Orakels „Nimm Sieg und Rache hin!" und die anschließende Übergabe eines Vlieses so interpretiert, dass er das goldene Vlies der Statue Herakles abnehmen und nach Kolchis bringen solle.

In Wirklichkeit scheint der Traum eine Projektion seiner Frustration zu sein. Nach dem Zwist mit dem Vater und der Flucht aus dem väterlichen Haus ist Phryxus zum Abenteuer geworden, der in der Ferne sein Glück sucht.

Aietes, der König der Kolcher, sieht im geschwätzigen Fremden mit dem Vlies und anderen Schätzen, einerseits eine Gefahr, andererseits eine reiche Beute. Phryxus ist kein armer Flüchtling, tritt stolz auf, und er und seine Männer sind als Schutzflehende ambivalent. Sie nähern sich dem Altar bewaffnet und zugleich mit grünen Zweigen in der Hand als Freundschaftsbotschaft. Beim Anblick von Aietes und dessen hübschen Tochter Medea zeigt sich der Grieche schmeichelnd und selbstsicher. Er „verlangt" Zuflucht und Schutz statt zu bitten und rühmt seine hohe griechische Herkunft. Vor dem argwöhnischen und wortkargen Aietes, appelliert Phryxus an die Protektion der Götter und drängt sich auf, um als Gast angenommen zu werden:

> Nimm auf mich und die Meinen in dein Land.
> Wo nicht so faß ich selber Sitz und Stätte
> vertrauend auf der Götter Beistand, die
> mir Sieg und Rache durch dies Pfand verliehn! (Grillparzer 1981: 201)

Aietes, der seinerseits den Fremden in eine Falle locken wollte, ist deplatziert und antwortet pikiert: „Was willst du, daß ich sage?" Und Phryxus: „Gewährst du mir ein Dach, ein gastlich Haus?" Aietes antwortet: „Tritt ein, wenn dir's gut dünkt, Vorrat ist von Speis und Trank genug. Dort nimm und iß!" (Grillparzer 1981: 201)

Die Situation und der Dialog sind weit entfernt von den Festmahlen homerischer Art, wo Gäste und Gastgeber in Großzügigkeit und Demut wetteifern. Sowohl Phryxus als Aietes spielen, heucheln die Rolle des dankbaren Gastes und des einladenden Gastgebers statt sie zu verkörpern. An der Stelle von Offenheit und Empfangsbereitschaft den Anderen gegenüber lassen sie ihre gegenseitige Verachtung spüren. So fragt der sich als überlegen fühlende Phryxus den König Aietes: „So rauh übst du des Wirtes gastlich Amt?" und dieser antwortet: „Wie du dich gibst, so nehm ich dich. Wer in des Krieges Kleidung Gabe heischt, erwarte nicht sie aus des Friedens Hand." (Grillparzer 1981: 201). Phryxus hat wohl Schild und Lanze abgelegt, behält jedoch weiterhin sein Schwert. So kann sich kein echter Dialog zwischen Gast und Gastgeber entwickeln. Der Gastgeber, der König, hebt seine Machtposition als Herr des Hauses hervor, der Gast zeigt keine Dankbarkeit. Aietes sieht in Phryxus einfach einen Tempelräuber und Phryxus in Aietes einen Halbwilden. Jeder interpretiert die Situation nach seiner persönlichen Sicht und Nützlichkeit. Es gibt eigentlich keine Missverständnisse, nur zwei entgegengesetzte und geschlossene Haltungen. Die Berufung auf die Götter ist ein Vorwand, um

die eigene Gier und Selbstsucht zu rechtfertigen. Was wirklich zählt, sind die egoistischen Interessen und der Wille zur Selbstbehauptung.

Normalerweise überreicht der Gast, der nicht als armer Flüchtling dasteht, dem Gastgeber ein Geschenk. Stattdessen verlangt Phryxus, daß die eigenen mitgenommenen Schätze im Haus Aietes aufbewahrt werden. Auch diesmal antwortet Aietes mit einem barschen: „Tu, wie du willst!" (Grillparzer 1981: 201), ohne wirklich als Gastgeber und Beschützer dazustehen.

So kommt es auch zu keinem gemeinsamen Gastmahl, wo bei Tisch, in einer friedlichen interkulturellen Atmosphäre, Ideen ausgetauscht und Geschichten erzählt werden könnten und die Fremden voneinander lernen. Phryxus und die Griechen treten allein und ohne Begleitung in das Haus des widerwilligen Gastfreunds, der draußen seine Intrige spinnt. Wir sehen also die Perversion eines produktiven Gastmahls. Die Regeln der Gastfreundschaft werden verletzt und nur zum Schein gewahrt. Ohne Aufrichtigkeit kann der ungeschriebene Pakt der Gastlichkeit nicht geschlossen werden. Medea reagiert auf diese Situation mit wachsendem Unbehagen und warnt den Vater vor dem Bruch der Gesetze der Gastfreundschaft. Hier tritt das absolute kantische Gesetz der uneingeschränkten Gastfreundschaft in Konflikt mit den bedingten Gesetzen der Gastfreundschaft, die die einzelnen Situationen bestimmen, wo Gastrechte gelten sollen (Derrida 2001: 60 ff). Zentral ist dabei das Problem des Überschreitens einer Grenze.

Phryxus hat die Schwelle des Tempels, des Territoriums der Kolcher überschritten, als wäre dies eine Selbstverständlichkeit, ohne die Sitten des Landes zu kennen und ohne danach zu fragen. Winkler bemerkt, wie er den eigenen kolonialistischen Herrschaftsanspruch mit dem Gastrecht verwechselt (Winkler 2009: 180 ff). Aietes seinerseits kommt nicht dem Fremden entgegen und verweigert ihm von Anfang an den Status als Gast:

> Gast?
> Hab ich ihn geladen in mein Haus?
> Ihm beim Eintritt Brot und Salz gereicht
> und geheißen sitzen auf meinem Stuhl?
> Ich hab ihm nicht Gastrecht geboten,
> Er nahm sich's, büß er's, der Tor! (Grillparzer 1981: 203)

Medea befindet sich in der Situation einer Gastgeberin, deren Aufgaben pervertiert werden. Die subalterne Rolle der Frauen bei klassischen Gastmahlen bleibt erhalten. Phryxus betrachtet Medea als hübsche Zierde und der Vater sie als „Köchin", nur dass, im Vergleich zu einem normalen Gastmahl, die junge Frau als mögliche sexuelle Beute betrachtet und als Giftmischerin missbraucht wird, obwohl sich Medea diesen Rollen zu entziehen versucht.

Auch „politisch" gibt es keine diplomatischen Tischgespräche; Griechen und Kolcher bleiben unter sich und schließlich kommt es zum Gemetzel. Phryxus sucht Schutz vor dem Altar und stellt sich wieder als Gast dar, diesmal das Vlies als Pfand anbietend. Der gierige Aietes greift gleich nach dem Vlies, und Phryxus versucht ihn damit in die Rolle des Gastgebers zu zwingen:

> Nimm's hin, des Gastes Gut, du edler Wirt,
> sieh. ich vertrau dir's an, bewahre mir's [. . .]
> Und gibt du's nicht zurücke, unbeschädigt
> nicht mir, dem Unbeschädigten, zurück,
> so treffe dich der Götter Donnerfluch [. . .]
> Du hast mein Gut, verwahr es treu!
> Sonst Rache, Rache, Rache! (Grillparzer 1981: 114)

Aietes ist wieder deplatziert und versucht vergebens das Vlies, dieses „verderblich Gastgeschenk" (Grillparzer 1981: 279) Phryxus zurückgeben, um nicht vor den Göttern als untreuer Gastgeber dazustehen. Er hat zu spät die ökonomische Seite der Gastlichkeit verstanden, das *do ut des*-Prinzip, und reagiert spontan mit einem Gewaltakt, indem er das Schwert in die Brust des nicht willkommenen Gastes, des störenden Fremden stößt. Phryxus kann somit seinen Fluch rechtfertigen:

> *zur Bildsäule empor.*
> Siehst du's, siehst du's!
> Den Gastfreund tötet er und hat sein Gut!
> Der du des Gastfreunds heilig Haupt beschützest,
> o räche mich! Fluch dem treulosen Mann!
> Ihm muß kein Freund sein und kein Kind, kein Bruder,
> kein frohes Mahl – kein Labetrunk – [. . .]
> Er hat den Mann erschlagen, der sein Gast. (Grillparzer 1981: 207)

Das Problem ist, daß Phryxus von Anfang an kein unschuldiger Gast war und sich mit einem Raubobjekt, dem Vlies, zu legitimieren versuchte. In Grillparzer Einakter werden also die Figuren des Gastes und des Gastgebers, so wie die Regeln der Gastfreundschaft (Respekt, fröhliches Gastmahl, Geschenkaustausch) hinterfragt und als Konventionen entlarvt. In den zwischenmenschlichen Beziehungen herrschen hingegen Betrug, Heuchelei, Egoismus, Sexismus, Rassismus, Gewalt.

Im zweiten Teil der Trilogie *Die Argonauten*, landen Jason und seine Männer in Kolchis, um Phryxus zu rächen und das Vlies zurückzuholen.

Absyrtus, der Bruder Medeas ist bereit diese kleine Gruppe von Eindringlingen gleich mit Waffen zu attackieren, aber Aietes hat Angst und sucht die Hilfe der Tochter. Seit der Verletzung des Gastrechts lebt Medea in einem einsamen Turm, da ihr das väterliche Haus unerträglich geworden ist. Die Visionärin sieht das Spinnennetz der Geister der Rache um das Haus, wo statt eines schützenden Herdes ein unlöschbarer und todbringender Funke brennt. Eine mögliche Rettung für die Familie Aietes wäre die Rückgabe des Vlieses und die Bitte um Versöhnung. Es würde sich so die Situation des politischen Gastes ergeben, d.h. der Fremde wäre zwar ein Feind, der aber zu politischen Verhandlungen als Gast empfangen würde. Auch diesmal ist aber die Begegnung von Anfang an verzerrt. Das Verhandlungstreffen zwischen Kolchern und Griechen ist nicht diplomatisch organisiert und fast dem Zufall überlassen. Es gibt keinen neutralen „runden Tisch“ wo politische Gespräche zwischen Gastgebern und Gästen geführt werden können, sondern die Delegationen der zwei Gruppen begegnen sich bewaffnet im Freien. Jason zeigt seinen Hochmut und Aietes lügt. Es gibt wieder keine gegenseitige Achtung und Loyalität. Das Vlies, bespritzt mit des „Gastfreunds Blut“ (Grillparzer 1981: 239), Symbol von Macht- und Goldgier, steht jeder gastlich-politischen Begegnung im Wege. Medea, die Frau, wird wieder gezwungen als sexueller Lockvogel und teuflische Köchin zu dienen. Allerdings vermeidet sie in allerletzter Minute, dass Jason aus einem vergifteten Becher trinkt. Die Unfähigkeit den Anderen zu verstehen, lässt auch die Liebesbeziehung zwischen Medea und Jason scheitern. Medea bleibt für Jason eine Barbarin. So wie die Gastlichkeit ist auch die Liebe von Egoismus, Rassismus und Sexismus pervertiert.

Nachdem die Kolcher als Gastgeber gescheitert sind, erweisen sich auch die Griechen als eigennützige Gastgeber im dritten Teil der Trilogie. Das Trauerspiel *Medea* wird oft als ein Drama über Fremdenhass inszeniert. Die fliehende Medea, die weise Frau und stolze Heilerin, wird von den Griechen als andersartig abgelehnt, ausgeschlossen und verleumdet. Ihre Anpassungsversuche sind zum Scheitern bestimmt. Auch diesmal kommt es zu keinem versöhnenden Gastmahl. Dem Flüchtling Jason wird von den Griechen nicht verziehen, dass er eine Barbarin geheiratet hat und anfänglich wird auch ihm das Gastrecht verweigert. So versucht er beim König Kreon in Korinth Schutz zu finden und zeigt sich demütig und fromm. Beim Fest Poseidons lässt er seine Männer grüne Zweige tragen, wie es die Flehenden in Korinth tun. Er stellt sich als reuiger Schutzflehender dar, fast als Opfer der dunklen Macht Medeas. Er möchte um jeden Preis als Gast akzeptiert werden und seine Frau steht ihm im Wege. Als junger Mann, vor seinem Onkel fliehend, weilte er einst als Gast einige Jahre am Hof Kreons. Der um Gastfreundlichkeit bittende Jason ist also ganz anders als der Gast Phryxus im ersten Teil der Trilogie. Jason sucht Schutz bei Menschen, die er als gleichgestellt betrachtet und die ihn schon kennen. So spricht er zum König Kreon:

> Hier bin ich, und gebeugt tret ich vor dich;
> kein Fremder zwar, doch nur zu sehr entfremdet.
> Ein Hilfesuchender, ein Flehender.
> Von Haus und Herd vertrieben, ausgestoßen,
> fleh ich zum Gasfreund um ein schützend Dach. (Grillparzer 1981: 288)

Eine Frau soll hier die Rolle der Vermittlerin spielen. Kreusa, die Tochter Kreons, war einst Spielgefährtin Jasons und tritt für ihn ein. Der König versucht aus der Situation einen Nutzen zu ziehen, denkt an Jason als möglichen Gatten für seine Tochter und akzeptiert daher als Gast nur Jason, nicht seine Gefährtin Medea, die er als Unmensch abstempelt. Jason versucht trotzdem Medea als gastrechtwürdigen Menschen zu retten:

> Wenn sie nicht ruhig ist, so treib sie aus,
> verjag sie, töte sie, und mich – uns alle.
> Doch bis dahin gönn ihr noch den Versuch,
> ob sie's vermag, zu weilen unter Menschen.
> Beim Zeus, der Fremden Schützer, bitt ich es,
> und bei dem Gastrecht fordr ich's, das die Väter
> in längst entschwundner Zeit uns aufgerichtet. (Grillparzer 1981: 297)

Wieder einmal ist das absolute Gastrecht in Kontrast zu einer Gesellschaft, die nicht alle Menschen gleichstellt. Wie Derrida bemerkt (Derrida 2001: 27), gibt es einen Unterschied zwischen dem Fremden, der aber über einen Familiennamen verfügt, und dem unbekannten, anonymen, absolut Anderen, dem man keine Gastfreundschaft gewährt, weil man sich nicht verpflichtet sieht, wie im Falle der Aufnahmebereitschaft eines Barbaren, noch dazu einer Frau. Die stolze und kluge Medea ihrerseits schafft es nicht in der Rolle des weiblich anmutigen, untertänigen Gastes zu bleiben, die für Unterhaltung, Musik und Gesang, sorgt: Die Leier zerbricht in ihren Händen.

Als die Nachricht der Verbannung des Paares Jason und Medea auf dem ganzen griechischen Gebiet Korinth erreicht, fühlt sich Kreon in seiner Macht- und Entscheidungsfreiheit verletzt und unterscheidet wieder zwischen Jason und Medea. Er spricht Jason von der Verbannung frei, indem er ihm die Tochter zur Braut gibt, und verjagt endgültig Medea. So entsteht eine weitere Verletzung der Gesetze der Gastlichkeit. Die gemeinsam angekommenen Schutzflehenden werden getrennt und verschieden behandelt. Medea, die Fremde, die Wilde, wird sogar als Sündenbock beim Festmahl der Mächtigen geopfert und die eigenen Kinder werden ihr entzogen. Kreon möchte durch die Heirat zwischen Kreusa und Jason seine Dynastie verstärken und nicht zuletzt, sich das Vlies aneignen. Gerade seine Gier und vielleicht auch die

Strafe des verletzen Gottes der Hospitalität wird aber Kreon zum Verhängnis. Er selbst lässt die Kiste mit dem Vlies und die Habseligkeiten Medeas aus der Erde ausgraben. Hier befindet sich auch die Vase mit dem Zündstoff, der von Medea an Kreusa als Geschenk gesendet wird. So bricht das Feuer aus, das die Braut tötet und das Schloss Kreons in Flammen setzt. Kreon scheint jetzt sein Verhalten gegenüber Medea zu bereuen und gesteht: „Tat ich ihr unrecht – bei den hohen Göttern, ich habe es nicht gewollt!" und jagt Jason weg: „Hätte ich dich nie gesehn, dich nie genommen mit Freundestreue in mein gastlich Haus." (Grillparzer 1981: 348). Wieder kommt die Ambivalenz der Figur des Gastes zum Vorschein, die Vermischung von Freund und Feind, von Eigenem und Fremden.

Die Schlussszene zeigt eine weitere Situation verfehlter Gastlichkeit, diesmal vonseiten des einfachen Volkes. Der von allen verlassene und erschöpfte Jason pocht an der Tür einer Hütte in einer wilden, einsamen Gegend, und fleht um etwas Wasser und „einen Ort zum Sterben". Auf die Frage des Bauers nach seinen Namen antwortet er mit einem Rest von Stolz: „Ich bin der Jason! Des Wunder-Vlieses Held! Ein Fürst! Ein König!" (Grillparzer 1981: 349). Beim Hören des Namens Jason schließt aber der Hüttenbewohner gleich die Tür, mit ablehnenden Worten:

> Bist du der Jason? So heb dich von hinnen.
> Beflecke nicht mein Haus, die du's betrittst.
> Hast meines Königs Tochter du getötet,
> nicht fordre Schutz vor seines Volkes Tür. (Grillparzer 1981: 349)

Durch das Erfragen des Namens des zu empfangenden Gastes manifestiert sich eine selektive Gastfreundschaft und Empfangsbereitschaft, die nicht allgemein gültig ist und zwischen Menschen unterscheidet.

Plötzlich erscheint Medea mit dem verruchten Vlies. Sie will nach Delphi, wo alles angefangen hat, um das Vlies den Göttern zurückzugeben, sich vor die Priester zu stellen und ihr Urteil zu akzeptieren. Es handelt sich um eine besondere Situation in den Beziehungen zwischen Gastgeber und Gast, die die Frage über die Gültigkeit des absoluten Gesetzes der Gastlichkeit offen lässt: Ist eigentlich Medea das Opfer einer ambivalenten Gastfreundschaft, die nicht imstande ist, die egoistischen und gewaltsamen Triebe der Menschen zu neutralisieren? Ist sie der Sündenbock einer scheinheiligen, männlichen, undemokratischen Zivilisation, die die Gesetze der Gastfreundlichkeit respektiert, so lange die eigenen Interessen nicht auf dem Spiel stehen? Ist ehrliche Gastfreundschaft eine Illusion? Umgekehrt jedoch, gibt es eine Zivilisation, eine Kultur, wenn man ständig unter sich bleibt, wenn man nicht das Andere als Gast einlässt? In Grillparzers *Vlies* scheitern Kolcher und Griechen, weil sie im Fremden immer nur den Feind sehen und nicht eine gegenseitige

Möglichkeit zur Erweiterung der eigenen Kultur. Eine ehrliche und offene Gastfreundschaft ist eine Herausforderung, derer sie beide nicht gewachsen sind, und gerade diese Unfähigkeit führt sie zur Selbstvernichtung.

## *Bibliographie*


Brauckmann Matthias/Everwien, Andrea: Sehnsucht nach Integrität oder Wie die Seele wächst im Verzicht. Das goldene Vließ. In: *Gerettete Ordnung. Grillparzers Dramen*. B. Budde, U. Schmidt (Hg.). Frankfurt am Main: Peter Lang 1987, 58–105.

Derrida, Jacques: *Von der Gastfreundschaft.* Wien: Passagen Verlag 2001.

Friedrich, Peter: Göttliche Einkehr. Rache und das Haus des Gastes von Ovid bis Goethe und Kleist, in *Literatur als Interdiskurs.* Th. Ernst und G. Mein (Hg.). München: Wilhelm Fink 2016, 349–373.

Grillparzer, Franz: *Grillparzer Werke I.* Tempel Klassiker. München: Vollmer 1981.

Liebsch, Burkhard / Staudigl, Michael / Stoellger, Philipp (Hg.): *Perspektiven europäischer Gastlichkeit.* Weilerzwist: Velbrück Wissenschaft 2016.

Liebsch, Burkhard: *Europäische Ungastlichkeit und identitären Vorstellungen*. Hamburg: Felix Meiner Verlag 2019.

Ruthner, Clemens: Argonaut und Tourist: Repräsentationen der Fremde(n) bei Franz Grillparzer. In: *Aneignungen, Entfremdungen. The Austrian Playwright Franz Grillparzer (1791–1872).* M. Henn, C. Ruthner, R. Whitinger (Hg.). New York: Peter Lang 2007.

Schulteis, Werner: *Dramatisierung von Vorgeschichte*. Assen: Von Gorcum Comp. 1971.

Westphal, Bertrand: De l’hospitalité en Colchide. Das goldene Vließ. In *Modernité du mythe et violence de l’altérité : la Toison d’or de Franz Grillparzer*. M. Lacheny, J. Lajarrige, E. Leroy du Cardonnoy (Hg.). Rouen : Presses Universitaires de Rouen et du Havre 2016, 15–28.

Winkler, Markus: *Von Iphigenie zu Medea. Semantik und Dramaturgie des Barbarischen bei Goethe und Grillparzer.* Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2009.

# Das Gastmahl wird zum Massaker: Elfriede Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel)* als grauenvolle Umkehrung von Leben und Tod

Britta Kallin (Atlanta)

Elfriede Jelineks Theaterstück *Rechnitz* erhielt 2008 den Mühlheimer Dramatikerpreis und wurde von *Theater heute* zum Stück des Jahres 2008 gekürt. In dem Theaterstück erinnert die Autorin an das Massaker, welches Gäste eines Abendessens in Margit Batthyánys Schloss in der Nacht vom 24. März 1945 im österreichischen Burgenland an der österreichisch-ungarischen Grenze durchführten. Die schrecklichen Umstände und die Eskalation des Zusammenseins nach dem gemeinsamen Essen bis zum Blutbad und Massenmord sind bis heute ungeklärt. Waffen wurden nach der Mahlzeit unter den Gästen verteilt. Es ist nicht klar, was die etwa 30 Gäste, unter denen sich auch die SS-Offiziere Franz Podezin und Hans Joachim Oldenburg befanden, mit den etwa 180 bis 200 jüdischen, ausgehungerten Zwangsarbeitern machten, die sie in der Nacht noch – wahrscheinlich zur Belustigung und Unterhaltung – erschossen und von 18 jüdischen Zwangsarbeitern begraben ließen. Diese Juden wurden am Tag darauf auch erschossen und verscharrt. Der Mord war bereits im Vorhinein von den Nationalsozialisten für die Nacht geplant. Die makabre Ausführung der Erschießung, nämlich durch feiernde Gäste einer adligen Gräfin, macht den Gegensatz zwischen friedlicher Feier und aggressivem Mord um so entsetzlicher und grauenvoller. Die Jagd führt hier zu Menschen, nicht zu Tieren, wie es oft bei aristokratischen Feiern Gang und Gäbe war. Die Juden sind das Wild in dieser Jagdpartie, das „die Wildschützen“ wie es in *Rechnitz* heißt, nämlich die Nazis, erlegen wollen (Jelinek 2009: 122). Es handelt sich um eine Jagd, bei der die Juden aber stillstehen und erschossen werden, eine Jagd nach dem Essen auf dem Schloss und vor dem Tanz bis in die frühen Morgenstunden.

Das Massengrab wurde bis heute nicht gefunden, aber der Ort Rechnitz steht paradigmatisch für die Mitschuld Österreichs am Erstarken des Nationalsozialismus und steht im kollektiven Gedächtnis als Symbol für das Nicht-Vergessen der Gewalt. Die wenigen, die eine Aussage machten, kamen unter mysteriösen Umständen 1946 ums Leben. Danach war niemand mehr bereit, Stellung zu nehmen und auszusagen, was an dem Abend passierte. Der Horror dessen, was die geladenen Gäste anrichteten, ist noch heute im Ort zu spüren. Die prekäre Situation der jüdischen Mitbürger in Deutschland und Österreich

in der damaligen Zeit wird durch Jelineks Stück durch Mittel der Groteske zur Schau gestellt. Hier ist die Unterhaltung nicht Brot und Spiele wie im alten Rom, sondern die Unterhaltung nach dem Essen ist der Mord an unschuldigen, wehrlosen Juden. Das Blutbad wurde kaltblütig angerichtet. Die Gräber der Juden wurden von der Roten Armee nach Kriegsende aufgegraben aber dann wieder zugeschüttet. Seither sind sie nicht mehr aufzufinden. Diejenigen, die das Massaker organisierten, Frank Podezin, Hans-Joachim Oldenburg u.a., flohen anschließend – wahrscheinlich mit Hilfe der Gräfin – nach Südafrika und Argentinien, wo sie einen ruhigen Lebensabend verbrachten. Die Gräfin selbst ging in die Schweiz und lebte dort unbehelligt bis 1989. Es kam zu keinem Prozess, denn Zeugen wurden getötet oder mundtot gemacht.

Im Folgenden werde ich einige Forschungsansätze darstellen, die für die Interpretation des Textes hilfreich sind. Ich werde auch einige Beispiele aus *Rechnitz* zitieren, die Aufschluss über die Rolle des Gastmahls und der Feier im Kontrast zum grausamen Mord an den Juden bieten, um diese absurden Kontraste und die Umkehrung von Leben auf der Feier und Tod durch kaltblütigen Mord darzustellen (vgl. Litchfield 2006 und 2007, Kegel 2007, McNamee 2010 und Walther 2010). Ich kann mich in diesem Beitrag nicht im Detail mit den zahllosen intertextuellen Bezügen befassen, welche ich teilweise an anderer Stelle bereits erarbeitet und veröffentlicht habe (Kallin 2011).

In ihrem Buch *Das Drama des Prekären* beschreibt die Autorin Katharina Pewny das Prekäre folgendermaßen: „Das Prekäre – das Schwierige, Heikle, das Ungesicherte – ist erstens ein treffender Terminus für Analysen von ästhetischen Formen und Verfahrensweisen. Es eröffnet zweitens die sozialen und die politischen Kontexte des Gegenwartstheaters. Drittens kann das Prekäre Zusammenhänge der Ästhetik mit größeren politischen Fragestellungen erfassen." (Pewny 2011: 13–14) Pewnys Ansatz, die ästhetischen, sozialen und politischen Kontexte des Theaters und die Vernetzung dieser Kontexte zu untersuchen, bringt neue Einblicke in Jelineks ästhetische Arbeitsweise und politische Anliegen.

Ähnlich sieht Fritz Breithaupt es in seiner Untersuchung von *Kulturen der Empathie* (Breithaupt 2009), denn Jelineks Erinnerungstheater lässt nicht los von dem, woran sich die Stücke festbeißen, dem Horror und Grauen der Shoah, die nicht in Vergessenheit geraten darf. Das Beißen und Kauen kehrt ständig wieder in Jelineks ästhetischem Programm, so bezeichnet sie ihre Herangehensweise an Themen und das Theater als ein Beißen, Kauen und Widerkauen. Die Empathie kann durch Literatur und andere Kunstwerke von Menschen immer wieder gelebt und erfahren werden, damit sie nicht verschwindet. Breithaupt erklärt die Rolle der Empathie wie folgt: „Möglicherweise hält narrative Literatur also einen Schlüssel zu dem erstaunlichen menschlichen Vermögen der Empathie bereit. Zugleich aber hat erzählende Literatur auch einen wohl nicht unwesentlichen Anteil in dem Einüben von Mustern der Empathie. Dieses Einüben der Muster öffnet einen Raum, in dem zugleich auch variierende Formen von Empathie erprobt werden können, die

wiederum Rückwirkungen auf die Fähigkeit zur Empathie haben können. Mit der Fiktion gibt es eine Historie der Empathie und den Plural der Kulturen der Empathie." (Breithaupt 2009: 14). Sowohl das Erkennen der prekären, d.h. der schwierigen und unsicheren Situation von Minderheiten als auch Empathie für diskriminierte Gruppen sind wichtige kulturelle Errungenschaften, deren Erschließung Aufschluss darüber liefern kann, wie die Verarbeitungen von historischen Ereignissen in zeitgenössischer Belletristik und in Theaterstücken wie z.B. Jelineks *Rechnitz* ästhetische und sozio-politische Zusammenhänge deutlich machen und wie Ethik und Empathie das zunehmend digitalisierte 21. Jahrhundert positiv beeinflussen können.

In *Rechnitz* veranschaulicht Jelinek die Feier auf dem Schloss wie folgt: „Das ist das Fest an dem jenes wahre Lamm getötet wird, durch dessen Blut die Türen der Gläubigen gefeit sind," (Jelinek 2009: 100) und „Das Christentum opfert grundsätzlich nichts Lebendiges, merken Sie sich das ein für allemal! Das hat es noch nie gemacht, lebendiges Leben opfern, wo kommen wir da hin? Da kommen wir genau da hin, wo wir jetzt sind." (Jelinek 2009: 102) Die Verschränkung von Christentum, Mord und Opfer ist Teil der langen Geschichte der Religion selbst. Das Opfer der jüdischen Zwangsarbeiter mutiert hier zum Spielball der Nationalsozialisten.

Teresa Kovacs stellt in ihrer Untersuchung über Kannibalismus im Epilog von Rechnitz fest:

> René Girard geht in *Das Heilige und die Gewalt* auf einen wichtigen Aspekt des Opfers ein. Er hält fest, dass ein Lynchmord die mordende Gruppe miteinander versöhnt, da alle daran teilhaben. Diese Feststellung ist essentiell für die Verbrechen des nationalsozialistischen Regimes, da auch hier der Zusammenhalt des Kollektivs nach 1945 aufgrund der gemeinsam begangenen Verbrechen gegeben war und immer noch ist. Rene Girard führt diese Feststellung eng mit den *Bakchen* des Euripides und vergleicht die Verbrechen des Nationalsozialismus mit dem Dionysoskult. (Kovacs 2010: 303).

Es gibt auch eine Reihe von Anspielungen auf Kannibalismus im Hauptteil des Stückes, wie beispielsweise:

> Wenn sie nicht schon vorher vernichtet worden wären, hätten ihnen die Kugeln jetzt den Rest gegeben, aber als Rest haben wir die doch schon gekriegt, hohl wurden sie uns doch gebracht, bevor sie ihn von uns bekommen haben, den Rest, und jetzt sind sie natürlich restlos satt von uns. Hungrig aber angefressen von uns, das kennen wir schon. Immer angefressen von uns. Als müßten wir Deutsche alle sippenverhaftet werden, weil wir das gemacht haben. Aber es passiert uns nichts. (Jelinek 2009: 111)

Jelinek listet selbst die Intertexte am Ende des polyphonen Theatertextes auf. Darunter sind auch das Gedicht „The Hollow Men" von T.S. Eliot, mit dem es eine Reihe von Überlappungen gibt. Die hohlen Menschen in Eliots Gedicht werden

mit den ausgehungerten Juden verglichen, die von den satten Gästen des Nazi-Gefolgschaftsfests getötet werden. In dieser Passage wird angedeutet, dass die Opfer von den Deutschen, von den Nazis „angefressen wurden". Ebenso hier: „Die wird man doch wohl nicht gegessen haben, die 180 Männlein, geröstet vom Feuer des Schlosses?" (Jelinek 2009: 112) Hier wird durch „satt" und „angefressen" impliziert, dass die Körper der Opfer sinnbildlich als Braten für die Gäste dienten, als Speise und Nahrungsaufnahme für den Appetit, der auf sadistische Weise den Tod der unschuldigen Juden verlangte. Wenn es auch nicht zum eigentlichen Einverleiben der toten Körper kam, so dienen die jüdischen Opfer als Nahrung für den Spaß und die Unterhaltung der Nazi-Gäste. „Sie beißt mit gutem Biß, die Erzherzogin beißt mit gutem Biß, wie ein Hirt, der die Nabelschnur eines Schafs durchbeißt. Ich glaube, ich bin das Schaf, weil ich immer laufen und fressen muß und der Durst dafür an mir frißt, an mir zumindest nagt." (Jelinek 2009: 113) Das Schaf erscheint als Opferlamm, ist aber auch stellvertretend für die Autorin und erinnert an das Schaf in Luis Buñuels Film *Der Würgeengel*.

Die Anspielungen an die Feier, die nicht nur das Essen, aber auch den Alkohol mit einbezieht, liest sich wie folgt: „. . .vollkommen besoffen der Mann, wenn Sie mich fragen, aber schießen kann er noch, treffen vielleicht nicht . . . etliche von denen leben noch, wenn sie in die Grube fahren, um die Gruben der Gesellschaft zu besichtigen, die Thyssen-Gruben der Thyssen-Gesellschaft, das ist interessant, was in einer Grube so los ist, danke, daß Sie mich nicht gefragt haben. . ." (Jelinek 2009: 123–124). Die Firma und die Familie Thyssen profitierten von den Kohlegruben der Zwangsarbeiter und den Gruben, in die die toten Körper der Juden fielen. Niemand in der Familie Thyssen wurde für das Verteilen von Waffen auf dem Schloss der Gräfin oder für andere Unterstützung von Gewalttaten belangt.

Jelinek beschäftigt sich in diesem Text auch mit Paul Celans Beschreibung der Vernichtung und Verfolgung von Juden. Die Anspielung an Paul Celans Beschreibung des Grabes in den Wolken aus der „Todesfuge" ist in *Rechnitz*: „Wir graben ein Grab, das keiner findet, das alle übersehen, ich seh es schon, ich seh es voraus, in den Wolken wird es nicht sein, in den Lüften auch nicht, das Grab bleibt schön hier, hier bei uns, das bleibt uns, das Grab." (Jelinek 2009: 124) In Celans „Todesfuge" sind es die Zeilen: „wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng"; „dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng"; „er hetzt seine Rüden auf uns er schenkt uns ein Grab in der Luft." (Celan https://www.lyrikline.org/de/gedichte/todesfuge-66). Das Grab der ermordeten Juden ist nicht in den Lüften, sondern in der Erde um das Dorf Rechnitz und muss noch gefunden werden.

Jelinek vernetzt auch Hannah Arendts Konzept von der Banalität des Bösen, welches zu Missverständnissen und Kontroversen führte, welches aber auch die Gewaltbereitschaft eines jeden Menschen verdeutlicht, der wie ein Tier agiert und andere Menschen tötet. „Ich sah erst viel später, als ich sie

nach Jahren wiedersah, daß sie damals eine scheue, zurückhaltende Frau gewesen sein mußte. War das endlich die Banalität des Bösen, von der ich schon so viel gehört hatte, allerdings erst viel zu spät, sonst hätte ich sie doch an ihrer Banalität erkannt, diese Frau, oder? Eigentlich habe ich es gar nicht mehr erlebt, dass das Böse banal sein soll.“ (Jelinek 2009: 94, vgl. Dössel 2010)) Die Boten sprechen wie in einer Radiosendung: „Sie hörten soeben unsere tägliche Sendung von der Banalität des Bösen. Sie kennen sie eh schon und zwar von gestern und vorgestern, und jetzt wieder Musik. Diese Musik ist doch von vorgestern, kennen Sie denn keine neuere, haben Sie denn keine neue, nicht die Neueste?“ (Jelinek 2009: 99) Der Text verdeutlicht die Verbindungen zwischen Macht, Gewaltausübung und Geld. Viele in der Gegend um Rechnitz erhielten Geld von der Gräfin, so die Diener und andere, die für sie arbeiteten. Damit erkaufte sie sich auch die Solidarität und das Schweigen der Leute. Das Geld der Thyssen Familie, die vom Krieg enorm profitierte, wurde nie angerührt. „In der Schweiz schläft das Geld, diese langsame Spinne, die sich nur bewegt, wenn neue Beute naht, dafür dann aber sehr schnell. Das Geld schläft auch in Frankfurt, in Düsseldorf, in Berlin und so weiter. . .“ (Jelinek 2009: 147)

Maria-Regina Kecht erläutert die Rolle der Boten folgendermaßen:

> Die Botenrolle entspricht ja in gewisser Hinsicht der des klassischen Dichters – sie ist außerhalb und über der erzählten Geschichte verortet. Der Bote ist einerseits also Augenzeuge, der hautnah tragische oder übernatürliche Vorfälle beobachten (und damit miterleben) konnte, und besitzt andererseits auktoriale Autorität, die durch emotionale Distanz und eine scheinbare Transparenz der Darstellung gewährleistet sein soll. (Kecht 2010: 205)

So sind die Boten zum einen unabhängige Berichterstatter, aber zum anderen kann durch sie auch die Autorposition als Erzählerfigur vorgestellt werden.

In Rechnitz handelt es sich aber nicht um eigentliche Boten, die die Vorfälle als Augen- oder Ohrenzeugen miterlebt haben. Deshalb hinterfragt Jelinek auch immer wieder die Wahrhaftigkeit ihrer Aussagen. Es entsteht ein Dreiecksverhältnis von Täter, Opfer und Zeuge, wobei der Zeuge Täter oder Opfer sein kann oder als neutraler Beobachter und Erzähler fungiert, der in die Tat nicht eingriff. Diese Zeugenschaft wurde im klassischen Theater oft vom Chor übernommen, der als neutraler, berichtender Teil der Handlung fungierte. In *Rechnitz* sind es die Boten, die eine sogenannte neutrale Funktion übernehmen sollen. Leider gibt es aber keine Augenzeugen, die Zeugnis ablegten oder noch ablegen können, und die abstrakte Schweigemauer wurde von den Bürgern von Rechnitz gebaut, obwohl eigentlich der Südostwall von den jüdischen Zwangsarbeitern für die herannahenden Russen gebaut werden sollte, aber dazu kam es nicht mehr.

Katharina Pewny analysiert *Rechnitz* als postdramatischen und posttraumatischen Theatertext und kommt zu dem Schluss, dass die Rolle der Boten im Text

eine Problematisierung der Zeugenschaft bietet: „Da die Boten und Botinnen nicht(s) berichten und folglich nicht beglaubigen, was geschah, verweigern sie die Zeugenschaft. Jelinek hält nicht hinterm Berg mit der verweigerten Zeugenschaft." (Pewny 2010: 402 (siehe auch Margaret Heinrich und Eduard Ernes Film Totschweigen)) Desweiteren liest Pewny die Texte von Jelinek mit der theateranalytischen Kategorie des Prekären und kommt zum Schluss:

> Die Transformationen des Österreichischen am Theater seit den 1950er Jahren entsprechen einer Aufklärungsgeschichte der nationalen Faschismusverdrängung. Ist diese in Gang gesetzt, erübrigt und vervielfältigt sich das Österreichische als relevantes Paradigma im Theater, auch wenn die Reste des Holocaust in Jelineks Texten und, wenn auch ungleich schwächer, in denen der neuen Autorengeneration nachwirken. (Pewny 2011: 167)

Jelinek erreicht damit einen Paradigmenwechsel auf der Bühne und – man kann nur hoffen – auch in der österreichischen Gedächtniskultur.

Beatrix Kricsfalusi erinnert daran, dass es bei Boten zum einen um Sendboten, Engel und Gesandte geht, andererseits auch um Diener und Dienstboten (477). Es geht also einerseits um diejenigen, die Nachrichten weiterleiten und Bericht erstatten, aber auch um die, die als Bedienstete auf dem Batthyánys-Schloss arbeiteten. Der Intertext von Luis Buñuels Film *Der Würgeengel* spielt darauf an, dass die bürgerliche Gesellschaft durch ihre Lust und Gewalt zerfällt, während sich die Schicht der Diener von der gewalttätigen Gesellschaft entfernt und die Feier verlassen kann. Nur die Reichen, die gut gekleidete Abendgesellschaft ist dort weiterhin gefangen (siehe Kinder 2009). Kricsfalusi untersucht ebenfalls die Zeugenschaft in *Rechnitz* und folgert, dass es blinde Flecken in der Erinnerungskultur in Österreich gibt, die Jelinek versucht aufzuspüren und zu erleuchten. Sie führt weiter aus, dass es sich beim „Zeugnis-Ablegen" vorrangig darum handelt, die „Identität und Integrität" des Einzelnen und der Gesellschaft wiederherzustellen. Das ist dann möglich, wenn sich Einzelne und dann die Gruppe zur Tat und zur Schuld bekennen. Es geht um den „Vollzug des Bezeugens" (483).

In Aufführungen von *Rechnitz* werden die Zuschauer zu Zeugen gemacht, denn das Theater ermöglicht es, die Zuschauer in seinen Bann zu ziehen, aus dem sich die Zuschauer nicht spontan lösen können. Jelinek vermischt die Tätersprache und die Opfersprache, so dass es fast scheint, als ob die Zuschauer zu Mitverantwortlichen werden, wenn sie sich der Wahrheit und Geschichte entziehen, die das Stück als Ganzes mit verschiedensten Botenberichten vermitteln will.

Die Orgie und das Orgiastische werden immer wieder im Text angedeutet. Jelinek benutzt das Wort „Orgie" im Text, wenn es um den Kontrast der herannahenden Russen und der noch feiernden Nationalsozialisten im März 1945 ging: „obwohl sich niemand das vorstellen kann, noch zwei Tage bevor der Russe kam, diese Orgie stattgefunden hat." (Scheit 2010: 183) Monika

Meister erklärt: „Der Begriff Orgie leitet sich von ergo, ergon ab, was soviel wie Arbeit, Werk, Dienst für eine Gottheit bedeutet. . . . Das lateinische orgia bezeichnet ein kultisches Geheimtreffen bei Nacht. Das Orgiastische gehört im Kontext der griechischen antiken Gesellschaft (. . .) zu bestimmten rituellen Praktiken, die für den Ursprung der Tragödie konstitutiv sind." (Meister 2010: 286) Meister zitiert aus René Girards *Das Heilige und die Gewalt*: „Die Tragödie der *Bakchen* (von Euripides) ist in erster Linie das Fest, das schlecht ausgeht" (189). Dabei geht es um Feste und ihre gewalttätigen Ursprünge, nämlich die der Opferung von Menschen und Tieren. Die Orgie wird oft nicht nur als kultisches Treffen, sondern oft auch als Fressorgie oder als Sexorgie in der westlichen Kultur dargestellt. Das sadistisch Sexuelle ist auch in Jelineks Text ein Teil der Handlung. So wird die Erschießung der Juden als eine Befriedigung des sadistischen Drangs der nationalsozialistischen Gäste beschrieben. Der Mord wird mit dem sexuellen Koitus verglichen, also körperliche und sexuelle Befriedigung durch Mord. So wie auch das kannibalistische Motiv eine sexuelle Dimension enthält, führt hier der geplante Mord an unschuldigen Juden zur Befriedigung von sexuellem Drang bei den Mördern.

Ebenfalls geht es in *Rechnitz* um die Überlappungen von tierischem und menschlichem Verhalten und nationalsozialistischer und rassistischer Rhetorik. Die 180 bis 200 Juden wurden laut einiger Dokumente erschossen, weil sie an „Fleckfieber" litten, welches damals noch übertragbar und damit gefährlich für die Einwohner von Rechnitz war, so erklärt es z.B. der Sohn Sascha Batthyány in seinen Reflektionen (vgl. Sascha Batthyány 2016). Die Nationalsozialisten hatten über Jahre die Rhetorik von Juden als „Ungeziefer," „als Virus", als „verseuchte Ratten" verbreitet, worin immer die Gefahr der Übertragbarkeit von Viren lauerte und damit die nicht-Juden direkt und indirekt aufgefordert wurden, Abstand zu Juden zu halten. Der Unterschied zwischen Tier und Mensch wird wiederholt in *Rechnitz* angesprochen. Es geht um die Bestialität des Menschen, der zu einer Bestie wird und die Seite des Menschen zeigt, die erst in der Dunkelheit, in der Nacht, im Versteck, im Verborgenen ans Tageslicht kommt.

Ebenso dreht sich der Text immer wieder um die toten Tiere, die als Trophäen von aristokratischen Jagdpartien ausgestopft wurden. Der Sport des Jagens von Tieren im Wald war eine der Lieblingsbeschäftigungen von Margit Batthyány-Thyssen, die noch jahrzehntelang weiter in der Schweiz und Afrika zur Unterhaltung auf die Jagd ging und selbst eine sehr gute Schützin war. Ihre Liebe zu Tieren drückte sich in dem Zeitaufwand aus, den sie nicht ihrer Familie, sondern ihrer großen Pferdezucht widmete, die sie mit großem Erfolg nach dem Krieg in der Schweiz führte.

Allyson Fiddler betont, dass die intertextuellen Bezüge in *Rechnitz* die Frage aufwerfen, was Margit Batthyány-Thyssen, ihre Angehörigen, die Schlossbewohner, Bediensteten, die geladenen Gäste, die Einwohner von Rechnitz wussten bzw. was noch an die nachgeborenen Generationen überliefert

wurde. Wann wurde der Schweigepakt geschlossen? Einige der Zeugen, die zu Aussagen bereit waren, wurden getötet oder kamen unter mysteriösen Umständen ums Leben. Das Schweigen und die Verschwörung zu diesem Schweigen um den sogenannten perfekten Mord, nämlich den, der nicht aufgeklärt werden kann, stehen im Zentrum von *Rechnitz*. Es geht im Text um die Vermittlung von Nicht-Gesagtem und Nicht-Sagbarem. Wer spricht? Wessen Stimme wird gehört? Die der Täter, die der Opfer? Nein, hier sind es die Boten und Botinnen, die sich aber immer auch widersprechen. Der Text erinnert in einigen Zügen an Friedrich Dürrenmatts *Der Besuch der alten Dame* (1956), in dem ein Dorf eine Vergewaltigung verschwieg und Jahrzehnte später vor die Entscheidung gestellt wird, ob sie den Täter weiterhin schützen oder ihn der Gerechtigkeit ausliefern. Es handelt sich laut Kricsfalusi auch um eine „Vergessenskultur" in Jossi Wielers Münchener Inszenierung von *Rechnitz*, da er sich intensiv mit der Möglichkeit der sprachlichen Erzählbarkeit und der theatralen Darstellbarkeit der Verbrechen des NS-Regimes auseinandersetzt" (476 (vgl. Petsch 2008, Stammen 2008 und Weber 2008; siehe Pollack 2009 und Villiger Heilig 2009 zur Aufführung in Zürich)). Robert Misik beschreibt in seinem Artikel „Die Dialektik des Schweigens" Rechnitz als ein „paradigmatische(r) Ort einer Verschwörung des Schweigens" gilt (476).

Jelinek erzählt in dem Text „An der Zukunft hängen, an der Zukunft dranhängen, etwas an die Zukunft dranhängen und einen Hänger drannähen. Frauenarbeit halt" der als Teil des Buches *Die endlose Unschuldigkeit* gedruckt wurde, etwas über die abwertende Einschätzung und Herabwürdigung von Frauenarbeit, Frauensprache und Frauenstimmen, die erzählen und die schreiben, die für das Theater schreiben, wo Frauen als Botinnen und Seherinnen die Texte wiedergeben:

> Ich darf mich beim Sprechen also nicht einfach vertreten lassen. Das wäre zu einfach. Es ist immer eine Anmaßung. Wie komme ich überhaupt dazu? Das sind alles Überschreitungen, und sie stehen mir nicht zu, aber sie stehen nun mal hier. Ich habe einmal eine feministische Zeitschrift herausgegeben. Sie hieß *Die schwarze Botin*. . . . Wenn Frauen sprechen, dann ist es entweder Tratsch oder Klatsch, das behauptet man von ihnen, . . . Sonst wird das schnell Gekeife. . . . Meine Botinnen verbrennen sich dauernd den Mund. Schwarze Botinnen mit verbrannten Mündern. (Jelinek, 2020: 462–464)

Das Sprechen und Schreiben von Frauen und die Kritik an Jelineks Arbeit wird auch in *Rechnitz* deutlich. Die Frau Elfriede Jelinek versucht hier die Erinnerungsarbeit zu leisten und Verborgenes aufzubrechen und ans Licht zu zerren.

Die Schweigemauer steht um den Ort Rechnitz, denn niemand ist bereit, über die Ereignisse auszusagen. Die ganze Gemeinde hat sich dem Schweigen verschworen. Jelineks Text *Rechnitz* untersucht diese Mitschuld und die Mitwisserschaft der Bewohner*innen des Dorfes. Alle leben mit der Schuld, nur damit

keiner für schuldig befunden werden kann. Sowohl die persönliche Schuld als auch die kollektive Schuld stehen im Zentrum dieses erinnerungspolitischen Diskurses, der nicht aufzubrechen scheint. Eine Verschwörung unter Gleichgesinnten und unter Generationen von Bewohner_innen der Gegend. Diese Schuld ist nur ein kleiner Teil der globalen Gedächtniskultur um die Shoah im 21. Jahrhundert, zu einer Zeit, wenn auch die letzten Augenzeug_innen und Zeitzeug_innen sterben. Es ist weiterhin Zeit für die Literatur, an diese grausamen Verbrechen und das erpresste, gemeinschaftliche Vergessen zu erinnern.

## *Bibliographie*


Batthyány, Dominik und Ladislaus E. Batthyány: „Sehr geehrte Frau Jelinek!“ *Die Presse* 22 Mai 2010. https://www.diepresse.com/568497/sehr-geehrte-frau-jelinek (Zugriff 10.09.2022).

Batthyány, Sascha: „Das Grauen von Rechnitz.“ *Süddeutsche Zeitung Magazin*. 16/ 2010.

Ders.: „Ein schreckliches Geheimnis.“ *Das Magazin* 12 Dezember 2009.

Ders. Und was hat das mit mir zu tun? Ein Verbrechen im März 1945. Die Geschichte meiner Familie. Kiepenheuer & Witsch, Köln 2016.

Breithaupt, Fritz. Kulturen der Empathie. Frankfurt: Suhrkamp, 2009.

Buñuel, Luis. *Der Würgeengel*. (Film) dir. Criterion Collection, 1962. DVD.

Celan, Paul: „Todesfuge“. https://www.lyrikline.org/de/gedichte/todesfuge-66 (Zugriff 10.09.2022).

Dössel, Christine: „Die Obszönität des Bösen.“ *Süddeutsche Zeitung* 10 Mai 2010. https://www.sueddeutsche.de/muenchen/elfriede-jelinek-rechnitz-die-obszoenitaet-des-boesen-1.367886 (Zugriff 10.09.2022).

Eliot, T.S. „The Hollow Men.” 1925. Poetry X. Hg. Jough Dempsey. 13 Juli 2003. 20 Oktober 2011.

Fiddler, Allyson. „Reckoning with Rechnitz: On Elfriede Jelinek, Translation and Cultural Reproduction.“ Austrian Studies. Vol. 22, 2014, pp. 199-214.

Heinrich, Margareta and Eduard Erne, dir. Totschweigen. (Film) Dir..Freunde der deutschen Kinemathek, 1994. DVD.

Jandl, P: „Im Schatten des Kreuzes.“ *Neue Zürcher Zeitung* 18 Oktober 2008.

Jelinek, Elfriede: „An der Zukunft hängen, an der Zukunft dranhängen, etwas an die Zukunft dranhängen und einen Hänger drannähen. Frauenarbeit halt“. In: *„Die endlose Unschuldigkeit“. Elfriede Jelineks Rechnitz (Der Würgeengel)*. Pia Janke / Teresa Kovacs / Christian Schenkermayr (Hg.). Wien: Praesens 2010 (=DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums 6), 462–464.

Janke, Pia / Kovacs Teresa / Schenkermayr, Christian: *Die endlose Unschuldigkeit. Elfriede Jelineks Rechnitz (Der Würgeengel)*. Wien: Praesens 2010 (= DISKURSE.KONTEXTE. IMPULSE. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums 6).

Jelinek, Elfriede: *Die Kontrakte des Kaufmanns. Rechnitz (Der Würgeengel). Über Tiere. Drei Theaterstücke*. Hamburg: rororo 2009.
Kallin, Britta. „Intertextualities in Elfriede Jelinek‘s Rechnitz (Der Würgeengel): Luis Buñuel’s Exterminating Angel, the Bible, and T.S. Eliot’s ‚The Hollow Men.‘” Glossen. German Literature and Culture after 1945. Vol. 33, November 2011. https://blogs.dickinson.edu/glossen/archive/most-recent-issue-glossen-332011/britta-kallin-glossen-33/
Kecht, Regina-Maria: Elfriede Jelineks Botenbericht(e) aus, über und rund um Rechnitz. In: *„Die endlose Unschuldigkeit“. Elfriede Jelineks Rechnitz (Der Würgeengel).* Janke Pia /Kovacs, Teresa / Schenkermayr, Christian (Hg.). Wien: Praesens 2010 (= DISKURSE. KONTEXTE.IMPULSE. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums 6), 194–218.
Kegel, Sandra: „Die Köchin sah die Mörder tanzen.“ Interview mit David Litchfield. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 26 Oktober 2007.
Ders.: *Also sprach Zarathustra: Ein Buch für alle und keinen*. Berlin: Reclam 2008.
Kinder, Marsha: “The Exterminating Angel: Exterminating Civilization.” Filmessay in Begleitbroschüre der DVD. Criterion Collection, 2009.
Kovacs, Teresa: ‚Nimm hin und iß mein Fleisch‘. Zum Kannibalismusmotiv im Epilog von Elfriede Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel)*“. In: *„Die endlose Unschuldigkeit“. Elfriede Jelineks Rechnitz (Der Würgeengel).* Janke Pia / Kovacs, Teresa / Schenkermayr, Christian (Hg.). Wien Praesens, 2010 (= DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums 6), 289–309.
Kricsfalusi, Beatrix. „Zeugenschaft, Performanz und Öffentlichkeit in Rechnitz (Der Würgeengel)“. In: Csongor Lörincz (Hg.): Ereignis Literatur. Institutionelle Dispositive der Performativität von Texten. Bielefeld: Transcript, 2011, 467-488. Litchfield, David: *The Thyssen Art Macabre*. London: Quartet Books 2006.
Ders.: “The Killer Countess: The Dark Past of Baron Heinrich Thyssen’s Daughter.” *The Independent* 7 Oktober 2007.
Ders.: „Die Gastgeberin der Hölle.“ *Die Zeit* 18 Oktober 2007.
Mayer, Norber: „Eine geile verlogene Mörderbande.“ *Die Presse* 25 Mai 2010. https://www.diepresse.com/568611/wiener-festwochen-eine-geile-verlogene-moerder bande (Zugriff 10.09.2022).
“Massenmord als Partygag.” *Der Spiegel* 43 (2007): 22. https://www.spiegel.de/politik/massenmord-als-partygag-a-c36ff81f-0002-0001-0000-000053364507 (Zugriff 10.09.2022).
McNamee, Dardi:. “Jelinek’s *Rechnitz*: The Horror of Silence.” Aufführungsrezension von *Rechnitz*. *The Vienna Review* 6 Januar 2010. http://www.viennareview.net/commentary/jelinek-s-rechnitz-horror-silence-3875 (Zugriff 10.09.2022).
Meister, Monika: „Jelineks Botenbericht und das Orgiastische. Anmerkungen zum Text *Rechnitz (Der Würgeengel)*“. In: *„Die endlose Unschuldigkeit“. Elfriede Jelineks Rechnitz (Der Würgeengel).* Janke, Pia / Kovacs, Teresa / Schenkermayr, Christian (Hg.). Wien: Praesens 2010 (= DISKURSE.KONTEXTE. IMPULSE. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums 6), 278–288.
Misik, Robert: „Die Dialektik des Schweigens“. Tageszeitung 30 Oktober 2007. https://taz.de/Kriegsverbrechen-in-Oesterreich/!5192615/

Nietzsche, Friedrich Wilhelm: *Die Geburt der Tragödie. Aus dem Geiste der Musik*. 1872. Berlin: Insel 2000.

Petsch, Barbara: „Massaker mit Ei." Aufführungsrezension von *Rechnitz*. *Die Presse* 1 Dezember 2008.

Pewny, Katharina: „Der posttraumatische Theatertext als Spur des ‚perfekten Verbrechens'. Jelinek mit Lévinas lesen". In: *„Die endlose Unschuldigkeit". Elfriede Jelineks Rechnitz (Der Würgeengel)*. Janke, Pia / Kovacs, Teresa / Schenkermayr, Christian (Hg.). Wien: Praesens 2010, (= DISKURSE. KONTEXTE.IMPULSE. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums 6), 395–410.

Pewny, Katharina: *Das Drama des Prekären. Über die Wiederkehr der Ethik in Theater und Performance.* Bielefeld: transcript 2011.

Pollack, Martin: „Mutmaßungen über ein Verbrechen. Was ist es, das den Menschen den Mund verschließt?" *Neue Zürcher Zeitung* 20 Juni 2009.

Scheit, Gerhard: „Totschweigen und Wegreden. Das verborgene Motiv der Trauer in Elfriede Jelineks Theatertexten". In: *„Die endlose Unschuldigkeit". Elfriede Jelineks Rechnitz (Der Würgeengel)*. Janke, Pia / Kovacs, Teresa /Schenkermayr, Christian (Hg.). Wien: Praesens 2010 (= DISKURSE. KONTEXTE.IMPULSE. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums 6), 176–193.

Stammen, Silvia: „Erbarmungslos heiter: Grandiose künstlerische Komplizenschaft: Jossi Wieler inszeniert Elfriede Jelineks Botenstück *Rechnitz (Der Würgeengel)*." Review of *Rechnitz Performance*. 4 Dezember 2008.

Villiger Heilig, Barbara: „Geschlossene Gesellschaft: *Rechnitz (Der Würgeengel)* von Elfriede Jelinek in Zürich." Aufführungsrezension von *Rechnitz* Performance. 21 Dezember 2009.

Walther, Rudolph: „Kir Royal und Massenmord: Der Thyssen-Bornemisza-Clan und das ungesühnte Massaker an 200 jüdischen Zwangsarbeitern im österreichischen Rechnitz 1945." *Die Tageszeitung* 16 Januar 2010.

Weber, Mirko: „Du eklig's Austria: Uraufführung in München: Elfriede Jelinek's *Rechnitz*." Aufführungsrezension von *Rechnitz* Performance. *Stuttgarter Zeitung* 1 Dezember 2008.

# Schweine am Wort. Das Schwein als das Andere in Elfriede Jelineks Theatertext *Lärm. Blindes Sehen. Blinde Sehen!*

Susanne Teutsch (Wien)

## *1. Fremdes Sprechen / Tiere sprechen bei Elfriede Jelinek*

Das (vermeintlich) Fremde bzw. das Andere ist bei Elfriede Jelinek von Beginn an ihres Schreibens ein zentrales Motiv. Ein frühes Beispiel für die Vielfältigkeit ihrer dekonstruktivistischen Schreibweise ist der Prosatext *DER FREMDE! Störenfried der ruhe eines sommerabends der ruhe eines friedhofs* (1969). Bereits beim ersten Auftreten des titelgebenden Protagonisten wird deutlich, dass sich die Dynamik seines Fremdseins über eine von außen herangetragene Zuschreibung entfaltet und nicht aus einem Zustand mangelnder Vertrautheit: „der fremde ist ein haufen ungewaschener eingeborener. [. . .] der fremde kennt hier und in der umgebung jeden weg und jeden stein. er ist hier aufgewachsen“ (Jelinek 1969: 153). Fremdsein ist in diesem Sinn bei Jelinek keine fixe Größe, sondern erschließt sich über In- und Ausschlussmechanismen. Es ist eine räumlich situierte Denkfigur, die über unterschiedliche Eigenschaften definiert wird, die häufig miteinander verknüpft sind: von kulturell/ethnischer Fremdheit wie sie etwa in *Bambiland, Babel* oder in *Die Schutzbefohlenen* thematisiert wird zur sozialen Frage des Ausschlusses aufgrund von ökonomischer Grundlage oder Geschlecht wie etwa in *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte*, *Krankheit oder Moderne Frauen, Clara S.* u.a. Dementsprechend prägte auch Jelineks Ausdruck „der Frau, die keinen Ort hat“ nachhaltig ihre Rezeption.[1] In Verbindung mit dem Schreiben und kreativen Schaffen ist es die Position der Außenseiter_innen, die Jelinek wiederholt aufgreift und thematisiert. In dieser Hinsicht wichtig ist die Verschränkung von Geschlecht und Tätigkeit: die Position als weibliche Künstlerin bzw. Kunst schaffende Frau in einer patriarchalen Gesellschaft. Wobei die Position als Außenseiterin „im Abseits“, so auch der Titel ihrer Nobelpreisrede, für sie eine Voraussetzung bildet, künstlerisch überhaupt tätig sein zu können, etwa wenn sie schreibt: „Wie soll der Dichter die Wirklichkeit kennen, wenn sie es ist, die in ihn fährt und ihn davonreißt, immer

1 Das Zitat stammt aus einem Essay über Ingeborg Bachmann, in dem Jelinek über die von Bachmann beschriebene Vernichtung der Frau im Patriarchat eingeht (Jelinek 2006: 404).

ins Abseits. Von dort sieht er einerseits besser, andrerseits kann er selbst auf dem Weg der Wirklichkeit nicht bleiben. Er hat dort keinen Platz. Sein Platz ist immer außerhalb.“ (Jelinek 2005)

Auf einer anderen Ebene ist es auch ihr Umgang mit fremden Texten, der ihre Werke kennzeichnet und in diesem Beitrag thematisiert werden soll. Jelineks Ausgangspunkt, ihr „Sprachmaterial“ ist bereits vorhanden. Ihre Texte kennen keine unmittelbare, „natürliche“ Sprache, womit sie programmatisch an avantgardistische Praktiken der Textproduktion anschließt, „die den Text nicht mehr als eine von souveränen Autorsubjekten generierte organische Ganzheit, sondern als eine Konfiguration fragmentierter Prätexte entwerfen“ (Vogel 2013: 47), wie es Juliane Vogel in einem Beitrag zu Jelineks Schreibverfahren der Intertextualität formuliert. Deswegen gibt es in Jelineks Texten auch kein individuelles Sprechen. Viele ihrer Quellen weist sie explizit aus und so enthalten alle ihre Theatertexte sowie auch einige ihrer Prosatexte seit *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften* (1979) Quellenverweise aus Literatur, Medien, Religion oder Wissenschaft. Jelinek kombiniert Triviales mit Komplexem gleichermaßen. Zentrale Bezugspunkte bilden dabei neben medialen und politischen Diskursen einerseits psychologisch/philosophische Werke wie jene Sigmund Freuds und Martin Heideggers sowie antike Dramen. Von diesen übernimmt sie häufig nicht nur die Thematik, sondern auch die Form. Mit dem Einbinden von unterschiedlichem Ausgangsmaterial greift Jelinek die Frage auf, die alle ihre Texte auszeichnet: „Wer spricht?“. Mit ihrem Stück *Die Schutzbefohlenen* (2013) zitiert sie beispielsweise Aischylos Tragödie *Die Hiketiden / Die Schutzflehenden*, weil – wie Evelyn Annuß in einem Beitrag zu *Populismus und Theater* ausführt – „sein Text bereits die Frage nach dem chorischen Auftreten stellt. In der Parados, dem chorischen Einzugslied, wird Flucht von den Danaiden nämlich *in actu* thematisiert, das heißt, die szenische Bewegung selbst, und darüber wiederum der Erscheinungsraum reflektiert.“ (Annuß 2019: 230) Jelineks Stück *Am Königsweg* (Jelinek 2017: 4) beginnt hingegen mit der Frage: „Von wem will ich da überhaupt sprechen“ und zitiert quasi als Gegenbewegung zu den *Schutzbefohlenen* den sophokleischen *König Ödipus* – und damit nicht mehr das Auftreten, sondern das Abtreten.

Jelineks Theatertext *Lärm. Blindes Sehen. Blinde Sehen!* (2021) nimmt sich Homers Epos *Die Odyssee* im Speziellen die Kirke-Episode aus dem 10. Gesang als Vorlage und verhandelt neben den medialen Stimmen zur Corona-Pandemie von Politiker_innen, Expert_innen und Verschwörungstheoretiker_innen (Thiele 2021) u.a. gesellschaftliche Polarisierungen sowie Themen der Mensch-Tier-Beziehungen. Er wurde als Beilage in der August/September-Ausgabe 2021 von *Theater heute* veröffentlicht und am 5. Juni 2021 am Hamburger Schauspielhaus in der Inszenierung von Karin Beier uraufgeführt. Ausgehend vom antiken Mythos und der Corona-Pandemie setzt sich Jelinek

mit den Entwicklungen in Politik, Wirtschaft und Gesellschaft auseinander. Dem Text sind folgende Quellen nachgestellt:

> *„Ich gebe es ja zu: Heidegger hat eine gewisse Teilschuld, mehr aber nicht. Mehr gebe ich keinesfalls zu. Und wenn ich sage Zugabe, dann höre ich Sie schon, höre ich Ihr anschwellendes Geheul: Nein!!!!*
>
> *Homer: „Die Odyssee“, Freud, aus.*
>
> *Dazu noch:*
>
> *Lois Hechenblaikner: Ischgl*
>
> *Oskar Panizza: Das Schwein“ (*Jelinek 2021: 23)

Der Text besteht aus drei nummerierten durch Absätze und Leerzeilen gegliederten Teilen und ist nicht auf Sprecher_innen aufgeteilt, lediglich im dritten Teil wird mit „Ein Schweineballett im Chor“ eine chorische Sprechinstanz ausgewiesen. Während im ersten und zweiten Teil, die etwa ein Drittel des Textes ausmachen, v.a. gesellschaftliche und mediale Diskurse während der Krise wie Verschwörungstheorien und politische Kommunikationsstrategien behandelt werden und damit der „mediale Lärm“ hörbar gemacht wird, folgt der dritte Teil der Chronologie des 10. Gesangs der *Odyssee*, wobei als assoziativen Ausgangspunkt die Zauberin Kirke und Odysseus Gefährten mit alpinen Party-Touristen sowie Schweinen aus den Schlachtfabriken verflochten werden – diesem Tier und seiner Beziehung zum Menschen und umgekehrt soll besondere Aufmerksamkeit gewidmet werden. Zum einen, weil das Zusammenleben von Tieren und Menschen bzw. die menschliche Kommerzialisierung von Lebensraum nicht erst seit der Corona-Pandemie einen wesentlichen Aspekt gesellschaftspolitischer Entwicklungen darstellt und nach erhöhter Sichtbarkeit verlangt[2]. Zum anderen, weil Jelinek in ihren Texten wiederholt Tiere auftreten lässt bzw. auf sie als „das Andere“ rekurriert[3] eine eingehendere Bearbeitung dieses Forschungsfeldes jedoch noch aussteht. Zwar hat sich die Forschungsliteratur bereits intensiver mit

2 Vgl. dazu etwa Publikationen wie: Münch 1998; Macho 2015; Waldow 2015; Amir 2018 u.a.

3 Auffallend oft als Plüschfiguren bzw. verkleidet wie Elch und Bär in *Raststätte oder sie machens alle*, Miss Piggy bzw. die Muppets in *Am Königsweg* sowie in Jelineks Rezeption von Paul McCarthy (vgl. Kovacs 2017), außerdem der Fleischer in *Stecken, Stab und Stangl*, der „[. . .] rosa Häkelkleidung mit Häkelschürze und [. . .] einen gehäkelten Schweinskopf über seinem eigenen [trägt]“ (Jelinek 1997: 22); vgl. auch Jelineks Gedicht *Ein Glücksschwein*, das aus 52 Buchstaben und Zeichen ein stilisiertes Schwein mit zwei ~Ohren und einem 9-Schwänzchen zeigt und von ihr auch als Signatur ihrer E-Mails verwendet wird.

Jelineks Verarbeitung der Beziehung zwischen Mensch, Natur und Tier als diskursiven Ort der Machtausübung sowie „ideologische[n] Verhandlungsgegenstand, der Gewaltbeziehungen verschiedenster Art impliziert und der mit diversen und zum Teil divergenten Themengebieten wie Tourismus, Sport, Umweltschutz, Meiden, Mythos Geschlechterkampf, Holocaust oder eben der Philosophie verflochten ist“ (van der Steeg 2013: 282), auseinandergesetzt, wie Christian van der Steeg im Metzler-Handbuch anhand des zentralen Diskursmotivs „Natur“ erläutert. In seinem Beitrag werden jedoch vorrangig Jelineks v.a. österreichspezifische Bezüge zum Wald, den Bergen und den damit verbundenen Handlungsfeldern bzw. Wirtschaftszweigen Forstwirtschaft, Bergbau, Alpinismus und Skifahren thematisiert. Insofern möchte sich dieser Beitrag in Bezug auf die generell Jelineks Texte bestimmende Frage nach dem Sprechenden dem Schwein, seiner Funktion und seinen Bezugspunkten im Theatertext *Lärm* widmen.

## *2. Zauberin Kirke und der Schweinechor*

Der dritte Teil des Textes beginnt mit Anspielungen auf Homers *Odyssee*: „Da sitzen wir also von Tage zu Tage, an der Fülle von Fleisch, Beilagen, Niederlagen und Getränken uns labends, was für ein Glück, wenn wir die Wohnung der Zauberin zufällig finden im Tal des Gebirgs, [. . .] Was hat die Zauberin kulinarisch zu bieten?“ (Jelinek 2021: 7). Kirkes Episode gehört in Homers *Odyssee* zum zentralen Teil des Epos, den „Irrfahrten des Odysseus“, in dem Odysseus und seine Gefährten auf dem Weg ihrer Reise von Troja nach Ithaka auf mehreren Inseln landen und dort mit verschiedenen Gefahren und Aufgaben konfrontiert werden. Nach der Begegnung mit dem menschenfressenden Riesenvolk der Laistrygonen bleibt von den ursprünglich zwölf Schiffen nur noch eines mit Odysseus und dessen Besatzung als einzigen Überlebenden übrig. Sie erreichen die Insel Aiaia, auf der die Zauberin Kirke wohnt – Tochter des Sonnengottes Helios und der Nymphe Perse. Ein Teil der Mannschaft begibt sich auf den Weg zu ihrem Haus, um dieses zu erkunden. Dort angekommen treffen sie auf Bergwölfe und Löwen, die sie aber nicht erwartungsgemäß angreifen, sondern umschmeicheln. Aus dem Haus hören sie Kirke singen, die gerade an einem Teppich webt. Sie rufen sie und die Zauberin tritt heraus und lädt die Männer ein, hereinzukommen. Sie gibt ihnen Essen und Wein und berührt sie anschließend mit einer Rute, einem Zauberstab, woraufhin sie sich in Schweine verwandeln (Homer 1781: Gesang 10, Verse 135–243). Eurylochos, der als einziger nicht eingetreten war, läuft zurück zum Schiff und erzählt Odysseus, was geschehen ist. Dieser macht sich selbst auf den Weg und widersteht dank der Hilfe des Götterboten Hermes

dem Zauber. Er überwältigt Kirke, sie macht ihn zu ihrem Liebhaber und verwandelt anschließend seine Gefährten wieder zu Menschen zurück. Bewirtet und umsorgt bleiben Odysseus und seine Männer ein Jahr auf der Insel, bevor sie sie wieder in Richtung Ithaka verlassen.

In der *Odyssee* erscheint die Verwandlung der Gefährten in Schweine als Strafe für ihre Gier und Triebhaftigkeit – bereits Sokrates deutete es auf diese Weise (Thiele 2021). Die Männer lassen sich von den Reizen Kirkes verführen. Sie sind unvorsichtig und folgen ihrer schmeichelnden Einladung – bis auf den misstrauischen Eurylochos, der eine Falle dahinter vermutet. Bekommen sie zuvor Wein, „geriebenen Käse mit Mehl und gelblichem Honig" müssen sie als Schweine Eicheln, Buchenmast und rote Kornellen essen. Odysseus hingegen, als Sinnbild für Vernunft und Klugheit, bleibt davon verschont. Zudem verwandeln sich die Gefährten zwar körperlich in Schweine, ihr menschliches Bewusstsein behalten sie jedoch, was ihre Verwandlung noch schlimmer scheinen lässt: Sie „hatten von Schweinen die Köpfe, Stimmen und Leiber, auch die Borsten; allein ihr Verstand blieb völlig, wie vormals. Weinend ließen sie sich einsperren." (10, Verse 239–241). Urs Dierauer verweist in seinem Beitrag zum *Verhältnis von Mensch und Tier im griechisch-römischen Denken* (1998: 37) darauf, dass in der frühen Dichtung der Griechen anhand von Tiervergleichen und Gleichnissen der Mensch meist als höherstehend dargestellt wurde mit der Begründung, dass er zu Gefühlen und der Regulierung derselben, zu rationaler Überlegung und Selbstbeherrschung fähig sei. Zeitgenössische Kulturtheorien des 5. Jahrhunderts wie jene von Archelaos stellten den Menschen als zwischen den Göttern und den Tieren stehend dar, von denen er sich durch die Schaffung von Kulturgütern sowie seiner Sprache als wesentliche Voraussetzung für die menschliche Kulturentwicklung abgrenzte (44). Es gab jedoch auch gegensätzliche Stimmen wie etwa jene der Kyniker, die Tiere als Vorbilder der Menschen betrachteten. In diesem Sinne beschrieb etwa der Philosoph Plutarch in seinem Werk *Bruta animalia ratione uti* (auch *Gryllus* genannt) bezugnehmend auf die Kirke-Episode ein Gespräch zwischen Odysseus und einem Schwein namens Gryllus, das von Kirke ebenfalls verwandelt worden war. Odysseus bittet darin Kirke, auch den anderen Tieren auf ihrem Hof ihre ursprünglich menschliche Gestalt wieder zu geben, woraufhin sie meint, er solle die Tiere zuerst selbst fragen, ob sie das überhaupt wollen. Das Schwein Gryllus erklärt ihm anschließend in einer langen Rede, wieso das Leben als Tier dem eines Menschen vorzuziehen sei. Tiere seien viel glücklicher, da sie frei von der moralischen Verdorbenheit und der Maßlosigkeit der Menschen wären (Dierauer 1998: 74; Newmayer 2021).

Auch in *Lärm* tritt das Schwein als Figur auf, um für sich selbst zu sprechen: „Ein Schweineballett im Chor: „Lassen Sie uns reden! Lassen Sie jetzt einmal uns reden! Wirklich nur dieses eine Mal! Hören Sie zu, weil das immer falsch wiedergegeben wird. (*Die Schweine tanzen jetzt die Krankheit*)"

(Jelinek 2021: 16). Nicht das Schwein an sich wird zum Sinnbild für Gier und von Trieben gesteuert, sondern seine Beziehung zum Menschen bzw. der Umgang mit ihm dient als Austragungsort für Jelineks Kritik. Konkret widmet sich dieser Abschnitt der industriellen Massentierhaltung und der damit verbundenen Ausbeutung von Mensch und Tier und spielt damit auf die Infizierung mit COVID-19 vieler v.a. migrantischer Arbeiter_innen in Fabriken wie der deutschen Firma Tönnies an, die zu einem Großteil auf die schlechten Arbeitsbedingungen zurückzuführen war: „Die Fleischarbeiter haben sich in fremden Ländern angesteckt, und jetzt werden sie uns anstecken, sobald das Virus im Betrieb gelandet ist. Was können wir dafür? Uns hat man in Koben gesteckt, unsere Schlächter aber auch, die haben ihre eigenen." (Ebd.) Am Ende des Textes, in dem der Schweinechor Rezepttipps für die eigene Zubereitung gibt und über die Zusammenhänge von Fürchten und Flucht philosophiert, übergibt es das Wort wieder an „jemand[en], der dafür vorgesehen ist, der es besser kann als wir [. . .] ein weises, mächtiges und liebreiches Wesen [. . .] Und hier, bitte sehr, hier ist es schon, es spricht der Mensch" (17) und stellt die eigene Subjektposition damit wiederum in Frage.

### *3. Das Schwein: fruchtbar, glücksbringend, unrein*

Neben der Kirke-Episode fungiert als weiterer Referenztext Oskar Panizzas Essay *Das Schwein in poetischer, mitologischer und sittengeschichtlicher Beziehung* (1902), in dem Panizza auf das ambivalente Verhältnis zwischen Mensch und Schwein eingeht. Er beschreibt ausführlich wie das Schwein sowohl Symbol für Glück und Fruchtbarkeit als auch für Schmutz, Unordnung und sexuelles Laster steht – von der Antike bis zum Christentum. Panizza ist für Jelinek kein Unbekannter. Bereits in ihrem Theatertext *SCHNEE WEISS* (2018) bezog sie sich wesentlich auf sein satirisch-groteskes antikatholisches Drama *Das Liebeskonzil* und listete es in der Quellenangabe auf. Auch in Panizzas Schweine-Essay ist es u.a. seine Suche nach den Wurzeln der christlichen Lustfeindlichkeit, die Jelinek aufgreift. Denn das Schwein galt laut Panizza jahrtausendelang als Symbol für Fruchtbarkeit, bis das Christentum mit der Austreibung jeglicher Fruchtbarkeitsriten und der Dämonisierung des Sexuellen auch das kultische Renommee des Tieres vernichtete. Ein Schicksal, das sich das Schwein im christlichen Kosmos mit dem Weiblichen teilt, wie Panizza hinzufügt. Das Schwein als Inbegriff des Unreinen im religiösen Kontext findet sich ebenfalls in Form des Nahrungstabus wie im Alten Testament sowie im Koran. Im Vorwort zu Panizzas Essay schreibt der Literaturwissenschaftler Alfred Koschorke (1994: 14), wie laut den Studien der englischen Sozialanthropologin Mary Douglas, die sie in Ihrem Buch *Purity*

*and Danger* (1966) veröffentlichte, Gesellschaften Schmutz im Kontrast zu ihren Reinheits- und Heiligkeitsvorstellungen definieren. Sie zeigt darin, dass Schmutz nichts Absolutes ist, sondern vor allem eine soziale Kategorie darstellt. Schmutz kann in diesem Sinn mit Unordnung bzw. einem störenden Aspekt gleichgesetzt werden. Reinheitsrituale sind dann der Versuch, das Ich bzw. kollektive Wir durch Äußerlichkeiten zu ordnen und zu organisieren. Nur durch gesellschaftliche Systematisierungen, die einen Anschein von Ordnung wiedergeben, kann dem inneren Chaos des Subjekts entgegengetreten werden. Diese Muster funktionieren als innerer Zensor, der ein von der Gesellschaft geformtes Weltbild übernimmt und anhand von diesem vorgeblich Schmutziges von Sauberem trennt (Douglas 2010: 2–4). Im Judentum gehört das Schwein zu den unreinen Wesen, weil es laut Altem Testament nicht den zoologischen Bedingungen für essbare Landtiere entspricht. So ist es zwar ein Paarhufer, aber kein Wiederkäuer (Douglas 2010: 68). Diese Regelungen seien zwar sehr wahrscheinlich erst im Nachhinein festgelegt worden, um bereits bestehende Essgewohnheit zu unterstützen, es gibt jedoch keine gesicherte Erklärung für den Ursprung des Speiseverbots. Fest steht, dass das Schwein als eines der am frühesten domestizierten Tiere seit etwa 9000 Jahren von Menschen zur Fleischerzeugung gehalten wird und ebenso in kulturell-religiösen Kontexten eine Rolle spielt. In diesem Rahmen sieht Bernd Oberdorfer in seinem Beitrag *„. . . ein jegliches nach seiner Art“. Tiere in der Schöpfung: Theologische Perspektiven* (2015: 64) auch die Bedeutung des Schweins als Opfertier im Sinne der Gastfreundschaft. Mit dem kultischen Festmahl sollte die Gegenwart Gottes gefeiert werden. Das Schwein diente dabei als „Sündenopfer“, das symbolisch die (unbewussten, unwillentlichen) Sünden des Volkes repräsentierte. Erst nach seinem Tod und damit seiner Entfernung aus dem bewohnten Land, dh seiner Reinigung, konnte Gott dort wieder Gast sein.

## *4. Am Ende der Zwischenmenschlichkeit*

Mit der Figur der Kirke wird bei Homer das Stereotyp einer *femme fatal* bemüht und die Zauberin als geheimnisvolle, gefährliche Verführerin dargestellt, worauf etwa die schmeichelnden Tiere am Eingang zu ihrem Haus hindeuten sowie ihr Gesang, der mehrmals als besonders schön und in Verbindung mit ihrem Aussehen als verführerisch erwähnt wird: „Kirke, die schöngelockte, die hehre melodische Göttin“ (Vers 135) heißt es etwa in der *Odyssee*. Auch Jelinek führt Kirkes Singen parallel mit einer sexuellen Konnotation: „[. . .] wir sind Kenner, Kenner des Weibs und ihres herrlichen Gesangs, den wir uns später runterladen werden, den wir uns später runterholen werden“

(Jelinek 2021: 12) oder: „Der Reisegruppe Odysseus hat ein einziges Weib genügt, eine für alle, eine für die ganze Schar. Man kann sie sich aber auch teilen, die Frau. Nein, nicht zerteilen die Sau! Teilen! Ist das Gesang?" (21) Man denke an dieser Stelle ebenso an den verlockenden Gesang der Sirenen aus dem 12. Gesang der *Odyssee*. In diesem Sinne schreibt auch Horaz in seinen Episteln: „Du hast von den Lockungen der Sirenen, von den süßen Bechern der Kirke gehört. Hätte er [Odysseus] in törichter Leidenschaft, wie die Gefährten, davon getrunken, er wäre unter der Herrschaft der Buhlerin zum tierisch Verblödeten herabgesunken, hätte wie ein schmutziger Hund, wie eine im Kot sich wälzende Sau gelebt." (Horaz: Episteln I. 23–36) Jelinek führt von der Kirke-Figur ausgehend zu aktuellen Formen von Frauenfeindlichkeit und Misogynie, etwa wenn sie das Weibliche als noch schrecklicher als das Virus beschreibt: [. . .] dazu der Wein, der Hauswein, aber herrlich, ein betörender Saft [. . .] wir sind Kenner, Kenner des Weibs und ihres herrlichen Gesangs [. . .] und wir empfangen das Weib und empfangen ihr Essen und empfangen den Gesang, und dann passiert auf einmal etwas Entsetzliches, der blanke Schrecken, das Virus ist nichts dagegen. Was die Frauen aus uns machen, da ist das Virus ein Dreck dagegen." (Jelinek 2021: 42) und gekränkte Männlichkeit thematisiert: „Das Schlimmste ist, daß die Frauen uns nicht wollen und wir dann leider zu unseren Waffen greifen müssen." (Ebd.) Oder wenn sie eine Brücke zur österreichischen Innenpolitik schlägt und Kirke, die „scharfe Zauberin" (11) mit der von Heinz-Christian Strache als „scharfen Russin" titulierten Frau aus dem sogenannten „Ibiza-Video" vermischt. Wie bei dem Treffen der beiden FPÖ-Politiker Strache und Johann Gudenus mit der vorgegebenen Oligarchennichte auf Ibiza im Juli 2017, das schließlich 2019 zum Ende der türkis-blauen Koalition führte, erweist sich die Gastfreundschaft Kirkes als Falle und die Gäste werden für ihre (sexuelle, machtpolitische) Gier bestraft: „Poch poch, na endlich macht wer auf! Aus diesem Haus dringen diese anmutigen Melodien, da wollten wir rein, unbedingt. Wenn sie eine scharfe Zauberin haben, dann nehmen wir die auch noch mit. Schauen wir mal, was an der so künstlerisch sein soll: Augenbrauen, Lippen, Titten, alles wie gehabt, alles recht kunstvoll ausgeführt. Schmutzige Zehennägel, das haben wir nun nicht erwartet" (Ebd.). Die *femme fatale* wird zum reinen Objekt sexueller Lusterfüllung, das Jelinek in der Verknüpfung mit den Après-Ski-Partys der alpinen Tourismusorte wie Ischgl und Kitzbühel mit einer generellen Ausbeutung von Natur und Mensch verschränkt. Konkret bezieht sie sich in ihren Anspielungen auf die Arbeiten des Tiroler Fotografen Lois Hechenblaikner, der sich seit den 1990er Jahren mit dem Fremdenverkehr und Massentourismus auseinandersetzt und die zunehmende Vermarktung und Industrialisierung kritisiert: „[. . .] da ist auch so eine aufblasbare Puppe, der wollen wir was in den Hintern stecken, was haben wir denn da? auf dem Foto sieht man es nicht genau [. . .] es ist eine Puppe, es ist eine Sexpuppe, es

ist eine aufgeblasene Puppe, es ist nicht die Zauberin, es ist eine Puppe! Nur eine Puppe. Mit der können sie alles machen. Die kann uns nicht in Schweine verwandeln, was auch gar nicht mehr nötig ist" (20). Den Kreis schließend werden die Menschen in den Bars und auf den Pisten wieder zu den triebgesteuerten Schweinen aus Homers Epos: „An den Sportstätten arbeiten wir alle, der Schweiß fliegt nur so herum und verwandelt noch mehr Menschen in grunzende Schweine, weil sie sich nicht bescheiden wollen, weil sie nicht auf die Fortpflanzung verzichten wollen [. . .]" (21). Letztendlich geht es bei der Verwandlung in Schweine, im Annehmen einer anderen Form bei gleichbleibendem Inhalt auch um den Schein, ein Sich-Zeigen und Erkennen: „Der Schein hat den Charakter des Sich-Zeigens, genau!, und wir zeigen uns, endlich dürfen wir uns zeigen [. . .] Also, die Möglichkeit der Erscheinung als Verweisung von etwas auf etwas andres liegt darin, daß das Etwas, das verweist, sich selbst an ihm selbst zeigt." (22–23) Wie Jelinek deutlich macht, kommt dabei nicht immer etwas Schönes ans Tageslicht. Wenn der Umgang miteinander nur noch an Lustbefriedigung und Kommerzialisierung ausgerichtet ist und das Zwischenmenschliche in der Sprache an Bedeutung verliert, dann konstatiert die Dramaturgin Rita Thiele eine „Verrohung der Auseinandersetzung, in der Ambivalenzen, Komplexität, Mehrdimensionalität nicht mehr ausgehalten werden, sondern der Lauteste, der Stärkste gewinnt." (Teutsch / Thiele 2021: 104)

Die Funktionen des Schweins in Jelineks Theatertext sind vielschichtig: vom Lebensmittel zum Sinnbild für Gier und Triebhaftigkeit, vom Opfertier zum Symbol für Glück und Fruchtbarkeit – einmal in Form eines chorischen Schweineballetts, dann wiederum als verwandelte Gefährten Odysseus. In seiner Verkörperung menschlicher Laster und sexueller Wollust stellt es jene menschlichen Eigenschaften dar, die man lieber auf andere projiziert, anstatt sich mit sich selbst auseinanderzusetzen. In dieser Hinsicht ist das schmutzige und unreine Schwein störender Aspekt in der sauberen Ordnung und wird in mensch- und tierverachtenden Fleischfabriken in Schnitzel verwandelt. Obwohl oder weil es dem Menschen so nah und ähnlich ist, wird ihm eine Rolle außerhalb des Diskurses zugewiesen. Dass Jelinek ihm eine Stimme gibt, wie sie ihm auch schon etwa Plutarch gegeben hat, lässt sich als Aufforderung lesen, sich mit dem Schwein auseinanderzusetzen bzw. sich in es hineinzuversetzen, in die „Haut des anderen zu schlüpfen" – in die des Schweins der Tierfabrik ebenso wie in jenes in uns selbst sowie in jene Menschen, die wir als „die Anderen" verurteilen, um der Polarisierung der Gesellschaft etwas entgegenzusetzen.

## *Bibliographie*


Amir, Fahim: *Schwein und Zeit. Tiere, Politik, Revolte*. Hamburg: Edition Nautilus 2018.

Annuß, Evelyn: „Populismus und Theater". In: Teutsch, Susanne (Hg.): *„Was zu fürchten vorgegeben wird". Alterität und Xenophobie.* Wien: Praesens Verlag 2019, 226–236.

Dierauer, Urs: „Mensch und Tier im griechisch-römischen Denken". In: Münch, Paul (Hg.): *Tiere und Menschen. Geschichte und Aktualität eines prekären Verhältnisses.* Paderborn: Schöningh 1998, 37–86.

Douglas, Mary: *Purity and Danger*. London: Routledge 2010.

Homer: *Odyssee*. Übersetzung von Johann Heinrich Voß. 1781. https://www.projekt-gutenberg.org/homer/odyssee/odyssee.html (1.2.2021).

Habermann, Mechthild: „Du armes Schwein!" – Vom sprachlichen Umgang mit dem Tier. In: Stephanie Waldow (Hg.) *Von armen Schweinen und bunten Vögeln. Tierethik im Kulturgeschichtlichen Kontext.* Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2015, 71–94.

Jelinek, Elfriede: „DER FREMDE! störenfried der ruhe eines sommerabends der ruhe eines friedhofs". In: Handke, Peter (Hg.): *Der gewöhnliche Schrecken. Horrorgeschichten*. Salzburg: Residenz Verlag 1969, 146–160.

Jelinek, Elfriede: „Stecken, Stab und Stangl. Eine Handarbeit". In: Diess.: *Stecken, Stab und Stangl. Raststätte oder Sie machens alle. Wolken. Heim. Neue Theaterstücke*. Reinbek: Rowohlt 1997, 15–68.

Jelinek, Elfriede: „Ein Glücksschwein". In: Hainz, Martin (Hg.): *Vom Glück sich anzustecken. Möglichkeiten und Risiken im Übersetzungsprozess*. Wien: Braumüller 2005, 9.

Jelinek, Elfriede: *Im Abseits*. 2005. http://www.elfriedejelinek.com/fnobel.htm (26.05.2021).

Jelinek, Elfriede: „Der Krieg mit anderen Mitteln". In: Bachmann, Ingeborg: *Malina*. Berlin: Suhrkamp 2006, 397–409.

Jelinek, Elfriede: Am Königsweg. In: Theater heute 12/2017 (Beilage).

Jelinek, Elfriede: *Lärm. Blindes Sehen. Blinde Sehen!* In: Theater heute 8-9/2021 (Beilage).

Koschorke, Alfred: Einleitung. In Panizza, Oskar: *Das Schwein in poetologischer, mitologischer und sittengeschichtlicher Beziehung*. München: belleville Verlag 1994.

Kovacs, Teresa: „Criticizing ‚Americanness', Criticizing ‚Austrianness'. Paul McCarthy,Mike Kelley, Elfriede Jelinek". In: JELINEK[JAHR]BUCH. Elfriede Jelinek-Forschungszentrum 2016–2017. Wien: Praesens Verlag 2017, 187–202.

Macho, Thomas: *Schweine. Ein Portrait*. Berlin: Matthes & Seitz 2015.

Oberdorfer, Bernd: „. . . ein jegliches nach seiner Art". Tiere in der Schöpfung: Theologische Perspektiven. In: Stephanie Waldow (Hg.) *Von armen Schweinen und bunten Vögeln. Tierethik im Kulturgeschichtlichen Kontext.* Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2015, 53–70.

Newmyer, Stephen T.: „Introduction“. In: Derss (Hg.): *Plutarch’s three treatises in animals. A Translation with Introduction and Commentary.* London: Routledge 2021, 95–105.

Plutarch: “Whether Beasts Are Rational, or Gryllus (Bruta animalia ratione uti)”. In: Newmyer, Stephen T. (Hg.): *Plutarch’s three treatises in animals. A Translation with Introduction and Commentary.* London: Routledge 2021, 106–127.

Panizza, Oskar: *Das Schwein in poetologischer, mitologischer und sittengeschichtlicher Beziehung*. München: belleville Verlag 1994.

van der Steeg, Christian: „Natur“. In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek-Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2013, 282–285.

Teutsch, Susanne / Thiele, Rita: *„Das Schwein spielt eine zentrale Rolle“ Zur Uraufführung von „LÄRM. BLINDES SEHEN. BLINDE SEHEN!“ am Deutschen Schauspielhaus Hamburg.* In: JELINEK[JAHR]BUCH. Elfriede Jelinek-Forschungszentrum 2020–2021. Wien: Praesens Verlag 2021, 99–107.

Thiele, Rita: „Sein und Schwein“. In: Programmheft des Deutschen Schauspielhauses Hamburg zu Elfriede Jelineks LÄRM. BLINDES SEHEN. BLINDE SEHEN!, 2021.

Vogel, Juliane: „Intertextualität“. In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek-Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2013, 47–55.

Waldow, Stephanie (Hg.): Von armen Schweinen und bunten Vögeln. Tierethik im kulturgeschichtlichen Kontext. Boston: BRILL 2015.

# Menschenfresser und dramatisches Menü. Machtverhältnisse in Libuše Moníkovás *Caliban über Sycorax*

Jelena U. Reinhardt (Perugia)

Libuše Moníkovás Positionierung im geografischen, kulturellen und historischen Raum als Autorin mit Migrationshintergrund verrät uns viel über ihre Perspektive, die vor allem auf das Aufzeigen der Machtverhältnisse ausgerichtet ist, die das gesellschaftliche Leben bestimmen.

Moníková wurde am 30. August 1945 in Prag geboren und starb am 12. Januar 1998 in Berlin. 1968 kann als Wendejahr betrachtet werden, da zwei zentrale Ereignisse in ihr Leben eintraten[1]: einerseits der Tod ihrer Mutter und anderseits der sowjetische Einmarsch in Prag. 1971 war das Jahr ihrer Emigration sowohl aus politischen als auch aus persönlichen Gründen. Nach ihrem Studienabschluss in Germanistik und Anglistik, nutzte sie die Gelegenheit, nach Westdeutschland zu ziehen: In der Tat wurde die Übersiedlung dadurch ermöglicht, dass sie einen deutschen Studenten, Michael Herzog, heiratete und einen Lehrauftrag für deutsche und vergleichende Literaturwissenschaft in Kassel und später an der Universität Bremen erhielt. Ab 1982 lebte sie als freie Schriftstellerin in Berlin.

Als sie ihr erstes Werk, *Eine Schädigung* (1981), – mit stark autobiografischen Zügen – auf Tschechisch zu schreiben begann, wechselte sie schnell zur deutschen Sprache, die nicht ihre Muttersprache war und in der sie sich eigentlich nie sicher fühlte[2]. Im Rahmen der postkolonialen Perspektive von Zentrum und Peripherie[3] lässt sich ihre Entscheidung, auf Deutsch zu schreiben,

1 Im August 1993 hat Moníková einen Aufsatz mit dem Titel *Prag, 21. August 1968* über dieses für sie schicksalhafte Jahr geschrieben (Moníková 1994: 98–103).

2 Zu Moníkovás Beziehung zur deutschen Sprache, siehe Moníková 1990a. Wie die Autorin selbst bereits betont hat, ist Moníková Arno Schmidt dankbar, dass er sie ermutigt hat, auf Deutsch zu schreiben.

3 Postkoloniale Studien sind besonders geeignet, die Machtverhältnisse zwischen dominanten und untergeordneten Gruppen, d.h. zwischen dem „Zentrum“ und der „Peripherie“, aufzudecken. Diese Unterscheidung zwischen „Zentrum“ und „Peripherie“ wird natürlich nur vermutet, dennoch beinhaltet sie, dass man die Muttersprache aufgibt, um die des neuen Gastlandes anzunehmen (Spivak 1987: 107). In diesem Zusammenhang wird das Deutsche zum Ausdruck einer sogenannten „dominanten“ Kultur, der es gelingt, sich als Norm durchzusetzen und alles andere an den Rand zu drängen. Für eine postkoloniale Interpretation der Idee von Mitteleuropa, siehe Müller-Funk et al. 2002.

darauf zurückführen, dass Deutsch „in der heterogenen Realität von Mitteleuropa als die Sprache der Mächtigen gelten“ könnte (Campanile 2001: 473). Die Sprache der Mächtigen zu benutzen bedeutet nämlich, sich einen Raum im literarischen und politischen Diskurs zu verschaffen und sich bestimmten Machtdynamiken zu entziehen oder sogar zu versuchen, sie durch Kritik zu subvertieren.

Die Darstellung von Machtverhältnissen ist auch der thematische Kern des Bandes *Unter Menschenfressern: Dramatisches Menü in Vier Gängen* (Moníková 1990). Einerseits scheint der Untertitel des Bandes fast eine Einladung an den Leser zu sein, ein viergängiges literarisches Menü zu genießen. Wenn man jedoch die Titel der im Band enthaltenen Dramen überblickt – *Tetom und Tuba. Ein Volksdiskurs nach Nestroy und anderen Wienern*[4], *Caliban über Sycorax. Nach Shakespeare und Arno Schmidt*, *Mozart. Szenen aus der Geschichte der Pietät*[5], *ArAl. Gespräche in der Küche*[6] – entdeckt man die Hauptzutaten, die nämlich Nestroy, Shakespeare, Mozart und Arno Schmidt sind (Weninger & White 2005: 211). Es handelt sich also um Vertreter der westlichen Hochkultur, die sich aus Sicht des postkolonialen Ansatzes auf das starke und souveräne Zentrum zurückführen lassen. Andererseits verweist der Titel *Unter Menschenfressern* auf etwas Schreckliches, Primitives, Bestialisches, das vom Zentrum eher verdrängt und an die unterworfene und passive Peripherie verschoben, also tabuisiert wird. Es ist das Bild des menschlichen Körpers, der von anderen genauso menschlichen Zähnen durchdrungen und zerrissen wird, um dann verschluckt und verdaut zu werden. Mit anderen Worten stellt die Autorin das Menschenfleisch in den Mittelpunkt des Mahls und relativiert damit jede literarische und humanistische Tradition.

Der verletzte Körper oder der Drang, wenn auch nur imaginiert und nicht wirklich ausgeführt, die Körper anderer anzugreifen, sind schockierende Bilder, erstens wegen des Grauens, das die Materialität einer entstellten und deshalb zur Schau gestellten Körperlichkeit erregt, zweitens, weil es zum Schauplatz von entsetzlicher Gewalt wird, die allzu oft die Beziehungen zwischen Individuen regelt, besonders in einer Gesellschaft mit imperialistischen Zügen, in der sich die Gewalt des einen gegen die Verletzlichkeit des anderen richtet (Cavarero 2007). Der Verweis auf die Durchdringung des

4 *Tetom und Tuba. Ein Volksdiskurs nach Nestroy und anderen Wienern* (1987) basiert auf Nestroys Stück *Häuptling Abendwind oder Das gräuliche Festmahl* (1862). Wenn Moníková von „anderen Wienern“ spricht, bezieht sie sich auf Freud, Lacan und Lévy-Strauss.

5 Für *Mozart. Szenen aus der Geschichte der Pietät* hat sich Moníková auf historische Quellen aus dem 18. Jahrhundert gestützt.

6 *ArAl. Gespräche in der Küche* wurde erstmals als Beitrag auf der Arno-Schmidt-Tagung an der Eider vom 29. Juni bis zum 2. Juli 1989 vorgestellt. Moníkovás Stück ist eine Montage aus Arno-Schmidt-Zitaten. Ar steht für Arno, Al für Alice, Arno Schmidts Frau.

menschlichen Körpers ist also nicht nur im wörtlichen Sinne zu verstehen, sondern wird zur Metapher für Moníkovás eigentliche Absicht, nämlich die Untersuchung der geheimsten Triebe und Machtverhältnisse, die die westliche Zivilisation beherrschen und sich oft hinter „noblen" Werten verbergen. Unter den vier Dramen des Bandes ist das zweite, *Caliban über Sycorax*, besonders bedeutsam. Das Stück ist eine Adaptation von Shakespeares *The Tempest* (1611) und Arno Schmidts Kurzgeschichte *Caliban über Setebos* (1964)[7]. Die deklarierten Modelle werden verarbeitet, um thematische Kerne, die in den Originalwerken schon präsent sind, mit einem stark postkolonialen und feministischen Ansatz zu entwickeln. Schon der Anfang von *Caliban über Sycorax* scheint auf äußerst synthetische Weise das Vorzeichen anzukündigen, unter dem dieses Werk gelesen werden soll. Der Beginn – der vor allem ein Hinweis auf Moníkovás Interesse an der bildenden Kunst[8] ist – steht im direkten Zusammenhang mit der Skulpturengruppe der *Pietà* von Michelangelo. Die Protagonisten dieser neuen *Pietà* sind Sycorax, die ehemalige Herrscherin der Insel, die nun entmachtet ist, und ihr Sohn Caliban, der inzwischen in den Zustand der Sklaverei versetzt wurde. Im Mittelpunkt des Dramas stehen also eine Frau, die ihre alte Macht verloren hat, und ein Sklave, beide Vertreter jener neuen Welt, die von den „hochzivilisierten" europäischen Eroberern als unzivilisiert bezeichnet wird. Sie sind die einzigen im ganzen Drama, die ein Gefühl des wahren Mitleids zeigen, ein, wenn auch schwaches, Zeichen menschlicher Anteilnahme. Hier befindet sich auch die einzige Andeutung auf das Pochen eines menschlichen Herzens, das immer schwächer wird.

So schreibt Moníková:

> Im Hintergrund:
>
> Sycorax hält trauernd ihren deformierten Sohn Caliban auf den Knien, in der Haltung von Michelangelos Pietà, solemne Musik, dazwischen immer lauter das Pochen eines menschlichen Herzens,
>
> Blitz, Donner,
>
> das Pochen wird schwächer.
>
> Verdunkelung. (Moníková 1990: 31)

Obwohl Moníková Michelangelos *Pietà* direkt zitiert, distanziert sie sich von deren Harmonie und idealisierender Schönheit: Die Mutter Sycorax, die am

7 Zu Schmidts Einfluss auf Moníkovás Werk, siehe Hanus 2008: 120–122. In *Caliban über Setebos* stellt Schmidt einen männlichen Schöpfergott im Mittelpunkt; Moníková hingegen betont die zentrale Rolle einer weiblichen Figur, der Hexe und Mutter Sycorax.

8 Moníkovás Leidenschaft für bildende Kunst zeigt sich am deutlichsten in ihrem bekanntesten Roman *Die Fassade* (1987). Für eine kritische Interpretation des Themas, siehe Braunbeck 2018.

Ende des Stückes als alt, zahnlos und mit wirrem Haar beschrieben wird, hält den entstellten, scheinbar toten Körper ihres Sohnes Caliban in den Armen[9]. Es handelt sich also eindeutig um eine deformierte und teilweise realistischere Version von Michelangelos *Pietà*, die vielmehr auf eine andere bekannte Verarbeitung des Werks verweist. Es geht um Kokoschkas Plakat für die Aufführung seines Dramas *Mörder Hoffnung der Frauen* anlässlich der Kunstschau 1909. Diese *Pietà* stellt einen Mann dar, rot wie Blut, die Farbe des Lebens, der aber tot im Schoß einer Frau liegt, weiß wie der Tod. Der gehäutete Körper des Mannes liegt auf dem Schoß der Frau, wie Christus, der im Schoß seiner Mutter starb. Diese besondere Haltung lässt vermuten, dass der Mann sehr wahrscheinlich, wie der tote Christus, auferstehen wird (Bonnefoit 2008: 34).

Obwohl nicht direkt angedeutet, scheint Kokoschkas *Pietà*, dem Werk der tschechischen Schriftstellerin sehr nahe zu sein. Man kann einen direkten Einfluss von Kokoschka annehmen, in Bezug auf ihr gemeinsames Interesse an der Anatomie des menschlichen Körpers[10]. In *Caliban über Sycorax* lässt der Hinweis auf das pochende Herz, also auf das, was unter der Haut liegt, gerade dies vermuten. Darüber hinaus verdeutlicht sich dieses Interesse im folgenden Drama des Bandes, *Mozart. Szenen aus der Geschichte der Pietät*, in dem neben der direkten Andeutung auf die *Pietà* im Titel auch auf anatomische Präparate verwiesen wird. Moníková schreibt:

> Im anatomischen Museum der Militärärztlichen Akademie (Josephinum).
>
> Der Kaiser lehnt an einer Vitrine und betrachtet mit Genugtuung die Wachsfigur der aufgeschlitzten Schönen mit Perlen um den Hals, einen Fötus im Bauch, dann die zusammengewachsenen Köpfe der Zwillinge nebenan. Das Gefolge bezeigt mehrheitlich lebhaftes Interesse. (Moníková 1990: 70)

Ein weiterer Aspekt, der in Kokoschkas Plakat angedeutet und von Moníková aufgegriffen wird, ist das Thema der Instabilität der Machtverhältnisse. In Kokoschkas *Pietà* scheint der Mann tot zu sein, aber im Drama ist er dann derjenige, der sich erhebt und triumphiert. Ähnlich in Moníkovás Stück: Am Anfang sind Sycorax und Caliban die kolonisierten Untergebenen, aber am Ende sind sie diejenigen, die rebellieren und siegen.

Gleich zu Beginn erkennen wir die Gründe, warum die derzeitigen Herrscher nicht die Macht erhalten können. Prospero, einst Herzog von Mailand, ist, nachdem er von seinem Bruder verdrängt wurde, der neue Herrscher der Insel. Obwohl aus Büchern entnommen, ist sein Wissen pervers: Es folgt nicht

9 Michelangelos *Pietà* wurde wegen der extremen Jugendlichkeit der Madonna kritisiert; tatsächlich erscheint Maria jünger als ihr Sohn.

10 Über die Faszination und die Rolle der Anatomie in Kokoschkas Werk, siehe Cernuschi 2002: 38; Kandel 2012: 161; Reinhardt 2020: 34.

den Gesetzen der Natur und ist nur auf die Eroberung von Macht ausgerichtet. Als er einen Sturm entfesseln will, um das Schiff zu versenken, auf dem sich sein usurpierender Bruder Antonio befindet, greift er zu Büchern, aber er besteht darauf, erst den Donner und dann den Blitz zu beschwören:

> Prospero in einem abgewetzten Magiermantel mit Sternen und einer Mondsichel, Bücher in der Hand, geht hin und her, murmelt, schlägt nach: Ja, das ist es. [. . .] Vielleicht lasse ich es zuerst donnern und dann blitzen. *Er macht es umgekehrt, es funktioniert nicht.* Was soll das heißen? Wer entscheidet hier? Ariel! [. . .] Ich will, dass es zuerst donnert und dann blitzt. (Moníková 1990: 31)

Der Geist Ariel erkennt zwar Prosperos Dummheit, ist aber gezwungen, ihm zu gehorchen, um nicht wieder als Gefangener zu enden wie zur Zeit von Sycorax' Herrschaft:

> Ariel vor sich hin: Dieser Alte macht mich noch verrückt, von Naturgesetzen keine Ahnung, und will hier Eindruck schinden! *Zu Prospero.* Maestro, verzeiht, doch es ist nicht so einfach. Der Donner ist ein langsamer Gesell, der Blitz dagegen. . . (Moníková 1990: 31–32)

Obwohl er körperlich nicht so monströs wie Caliban ist, wird Prospero von Moníková als das eigentliche Ungeheuer dargestellt: Er versklavt alle, hat vor niemandem Respekt, nicht einmal vor seiner Tochter Miranda, die er sogar heiraten möchte, um seine sexuellen Gelüste zu befriedigen. Im Wesentlichen repräsentiert er die verzerrte Seite eines interessegeleiteten Wissens, sowie eine korrupte Kultur, die jegliche Verbindung zur Natur verloren hat. Caliban hingegen, ein Anagramm von „can[n]ibal", derjenige, der Kannibalismus in seinem Namen trägt, erweist sich als viel menschlicher als Prospero. Tatsächlich ist es Prospero, der plangemäß die Voraussetzungen für den Kannibalismus schafft: Die Überlebenden des von ihm verursachten Schiffbruchs retten sich auf die Insel, doch da sie keine Nahrung finden, denken sie an die einzig mögliche Lösung, nämlich sich von ihren eigenen Gefährten zu ernähren. Letztendlich wird hier Kannibalismus zwar nicht wirklich in die Tat umgesetzt, sondern nur erdacht. Bezeichnenderweise sind es nicht die „Wilden" bzw. die kolonialisierten nicht europäischen Völkern, sondern die europäischen Kolonisatoren, die von dem Gedanken des Verspeisens von Menschenfleisch gereizt sind.

Was die Ausarbeitung des Themas Kannibalismus betrifft, scheint ein wichtiger Bezugspunkt für Moníková die von Michel De Montaigne in seinem Essay *Des Cannibales* (1588) dargestellte Vision zu sein, von der sich selbst Shakespeare inspirieren ließ. Ein Motiv, auf dem Montaigne beharrt und das in *Caliban über Sycorax* wieder aufgegriffen wird, ist die Entfremdung des zivilisierten westlichen Menschen von der Natur im Vergleich zu

den sogenannten Wilden, die alles, was sie zum Leben brauchen, von der Erde erhalten. Die Europäer haben alles mit ihrem verdorbenen Geschmack korrumpiert: Obwohl Prospero in *Caliban über Sycorax* jene extremen Bedingungen geschaffen hat, bei denen die kannibalischen Handlungen auf eine Notsituation zurückgeführt werden könnten (Wördehoff 2011: 129), werden die an die Mitmenschen gerichteten Versuche mit dem Kannibalismus dennoch in einer Art und Weise dargestellt, die weit von dem unverfälschten Naturzustand entfernt ist. Die erste Episode, in der sich dies offenbart, ist die, in der die zwei Matrosen Trinculo und Stephano, von Hunger gequält, jeder für sich die Möglichkeit in Betracht zieht, den anderen zu verspeisen, aber dieser Drang wird nicht als das offenbart, was er ist, nämlich als Überlebensinstinkt, sondern als Fortsetzung von homoerotischem sexuellem Begehren.

> Trinculo: [. . .] *Er kniet nieder in unmißverständlicher Absicht.*
>
> Stephano winkt müde ab: Den kriegst du nicht mehr hoch, nicht heute. Doch vielleicht morgen, du mein Schmutzfink! *Er tätschelt lustlos Trinculos Geßäs* [. . .].
>
> Trinculo mit einem Blick auf Stephanos Hose: Na was hab ich gesagt! Eppur si muove! He, Kumpel, bleib doch da! Wo gehst du hin mit diesem prächtigen Getu? (Moníková 1990: 40)

Der Übergang vom erotischen Begehren zum kannibalischen Trieb offenbart die ganze Heuchelei des sogenannten zivilisierten Menschen.

> Stephano: [. . .] ich hab Durst. Oh, Trinculo, mich dürstets!
> Trinculo: Und mich, Stephano, hungerts, Stifado mein. Ich habe dich zum Fressen gern.
> Stephano: Und ich dich zum Saufen. [. . .] Trinculo, du warst schon immer prächtig, und jetzt, zum Anbeißen gar! Er knabbert spielerisch an Trinculos Arm. (Moníková 1990: 45)

Trinculo will ihm den Arm wegziehen und Stephano beißt fester zu. Die Lage klärt sich, sobald Caliban in der Gestalt eines Monsters auf der Bühne erscheint:

> Ein Ungeheuer, weder Fisch noch Fleisch –
>
> Ein Fisch mit Beinen,
>
> ein Fleisch mit Flossen, ein Tier mit Wurzeln, ein Mensch mit Ästen.
>
> [. . .] Ein seltsam Ding. (Moníková 1990: 47)

In den Augen hungriger Menschen wird er daher sofort zu einer möglichen Beute, von der man sich ohne Schuldgefühle ernähren kann, einfach weil er nicht ganz menschlich zu sein scheint, zumindest nicht äußerlich. Um den

Körper des Ungeheuers zu erkunden, betastet Stephano „interessiert Calibans Schenkel“ (Moníková 1990: 47).

Eine weitere Szene mit versuchtem Kannibalismus spielt sich zwischen Alonso, dem König von Neapel, und seinem Berater Gonzalo ab. Alonso ist damit beschäftigt, den angeblichen Tod seines Sohnes zu betrauern und ärgert sich über Gonzalos wenig edle Äußerung seines Hungers: „Du kleine Seele! Ich traure um den Sohn, und dich gelüstet es nach trocknen Kleidern. Nach essen gar! Wo sind wir denn? Ich muß jetzt trauern“ (Moníková 1990: 37). Doch die Doppelmoral von Alonsos Handeln zeigt sich bald darauf, wenn er die Ausbeutung seines Volks für die eigenen Interessen rechtfertigt:

> Da müht man sich ein Leben lang, beutet das Volk aus, bis es blutet, kommt knapp an Aufständen vorbei mit heiler Haut, hat Minister mit Köpfchen – *weist vorwurfsvoll auf Gonzalo* –, die wissen, wann Spiele angebracht, wann Büttel für den Mob. Und wozu das Ganze, sprich! Damit du mir nach Jahren treuen Dienstes schlotternd sagst, du hättest Hunger? (Moníková 1990: 37)

Als plötzlich auch Alonso hungrig wird, ändert er aber seine Einstellung. Er findet eine Rechtfertigung für den eigenen Kannibalismus, indem er auf die Überlegenheit seines Ranges zurückgreift: Gonzalo muss sich opfern, um seinem Herrn das Überleben zu ermöglichen:

> Dann mußt du auf den Bratspieß, Alter. Hast doch geschworen, daß du allzeit bereit bist, für unser Wohl zu Fallen. [. . .] Nieder mit dir, ranziges Fleisch! Gehorchst du deinem König nicht? *Er hebt das Schwert*. (Moníková 1990: 51)

Als schließlich alle auf der Insel verstreuten Überlebenden zusammenkommen, wiederum durch Prosperos Handeln, wird die Möglichkeit des Verzehrs jenes Wilden deutlich, der als „ein Stück Vieh, ein Zugtier, prächtiges Beaf“ (Moníková 1990: 52) angesehen wird. In diesem Fall hat niemand das Gefühl, sich dafür rechtfertigen zu müssen, Caliban essen zu wollen, da er nicht als vollwertiger Mensch betrachtet wird. Dazu äußert sich Alonso ungeduldig:

> Ich kann nicht länger warten. Gib mir einen Schenkel von dem Wilden. Er sieht recht lecker aus, als Vieh. Als Mensch ist er nicht anzuschauen – da hab ich keine Skrupel, und besser schmecken als mein abgestandener Diener, das wird er sicher. (Moníková 1990: 52)

Prospero könnte allem ein Ende setzen, indem er der ganzen Gesellschaft ein herzhaftes Mahl anbieten würde, wie er später tatsächlich tut, aber nicht bevor er mit großem Vergnügen den armen Caliban gequält hat. Prospero befiehlt dem Sklaven sich darauf vorzubereiten, gebraten zu werden:

> Bereiten wir das Mahl!
> Los, Sklave, Wasser holen, und heb das Holz auch wieder auf!
> Das Fleisch soll knusprig sein!
> Wasch dich nur gleich und salze deine Schenkel,
> rupf dir die Haare von der Brust
> und reib dich mit Affenfett!
> Basilikum tu auf den Bauch,
> schnupf Zimt – er stimmt die Nüstern weihnachtlich.
> Mit Knoblauch würze dich von innen,
> zuletzt nimm diesen Apfel in den Mund,
> verschling ihn aber nicht! (Moníková 1990: 54)

Daraufhin lachen alle und jagen den armen Caliban. Es ist Elias Canetti, der uns in seinem Werk *Masse und Macht* (1960) mit einer „Psychologie des Essens" vertraut macht. Insbesondere geht er auf das archaische Wesen des Lachens zurück und zeigt die tiefen Ähnlichkeiten mit dem Akt des Essens. So schreibt Canetti:

> Das *Lachen* ist als vulgär beanstandet worden, weil man dabei den Mund weit öffnet und die Zähne entblößt. Gewiß enthält das Lachen in seinem Ursprung die Freude an einer Beute oder Speise, die einem als sicher erscheint. [. . .] (Canetti 1980: 262)

Canetti betrachtet das Hinunterschlucken von Nahrung als Einverleibung, also als die erste Form von Macht und Unterdrückung (Canetti 1980: 262). Indem das Lachen den Akt des Essens ersetzt, stellt es eine erste Stufe der Zivilisation dar, in der sich die ursprüngliche Aggressivität des Menschen symbolisch zeigt:

> Man lacht, *anstatt* es zu essen. Die entgangene Speise ist es, die zum Lachen reizt; das plötzliche Gefühl der Überlegenheit, wie schon Hobbes gesagt hat. [. . .] Hobbes' Auffassung des Lachens kommt der Wahrheit auf halben Wege entgegen; zu ihrem eigentlich „animalischen" Ursprung ist er aber nicht vorgedrungen, vielleicht weil Tiere nicht lachen. Aber Tiere versagen sich auch keine Speise, die ihnen erreichbar ist, wenn sie wirklich Lust auf sie haben. [. . .] Es scheint, daß die Bewegungen, die vom Zwerchfell ausgehen und fürs Lachen charakteristisch sind, eine Reihe von inneren Schlingbewegungen des Leibes zusammenfassend ersetzen. (Canetti 1980: 262)

Der Skandal liegt also nicht in dem Drang, den anderen zu essen, denn Menschen haben „immer wieder Menschen gegessen – um einen Kult zu dienen, aus äußerster Not, in einem Rückfall in frühe Barbarei" (Wördehoff 2011: 129),

sondern in der Folter, die an dem Opfer ausgeübt wird. Wie schon Montaigne erklärt, drückt sich die wahre Barbarei nicht im Kannibalismus aus, der ja darin besteht, tote Menschen zu essen, sondern in der Folterung lebender Menschen. In Übereinstimmung mit dieser Perspektive ist es Caliban, der sogenannte Wilde, der in Moníkovás Drama seine Jäger an ihre Menschlichkeit erinnert: „Genug der Scherze, ich beschwöre Euch! Ihr wißt doch, daß im Haus von allem Überfluß! Seid doch Menschen!“ (Moníková 1990: 56).

Als Antwort erhält Caliban wiederum nur Gelächter, das die Gewalt gegen ihn erneuert. Dass die wahre Barbarei in der Folter zum Ausdruck kommt, zeigt sich auch daran, dass das Bild der gefolterten Sycorax durch das ganze Stück sich wiederholt:

> Im Hintergrund Sycorax, gestreckt auf einem Rad, windet sich, Caliban wiederholt alle ihre Zuckungen, alle Schmerzgrimassen: O Mutter! Daß du mich geboren hast! (Moníková 1990: 35–36)

Am Ende kehren sich aber die Machtverhältnisse um, die Wilden siegen über die Kolonisatoren. Dieser Triumph hat jedoch einen Preis, denn der Kontakt mit westlichen Machtdynamiken bringt eine unvermeidliche Korruption mit sich. Um auf die Gewalt der Europäer zu reagieren, reicht die Macht von Sycorax nicht mehr aus. Die ehemalige Herrscherin und letzte Vertreterin des Matriarchates[11], drückt sich durch eine archaische und prälogische Sprache aus, sie „ritzt in die Felswand Zeichen“ (Moníková 1990: 43); stattdessen muss Caliban auf Prosperos Bücher zurückgreifen, aber er tut es weise, indem er den Gesetzen der Natur folgt. Um die Rückkehr der Kolonisatoren zu verhindern, versenkt Caliban mit Hilfe von Prosperos Büchern die gesamte Gruppe. Niemand kann sich vor dem retten, was auf der Grundlage richtig angewandter Naturgesetze hervorgerufen wird:

> So kann sich keiner mehr ans Ufer retten!
>
> Wo war das? Hier! Ich laß die Reihenfolge gelten, zuerst der Blitz und dann der Donner.
>
> Jetzt! (Moníková 1990: 60)

Letztendlich muss Caliban, wie Moníková mit ihrem Gebrauch der deutschen Sprache, die Sprache der Mächtigen lernen, um sich deren Machtstrukturen entgegenzusetzen. Dies bedeutet jedoch für ihn keine endgültige Abweichung vom Naturzustand. Bezeichnenderweise schließt Moníková das Stück mit Caliban und Sycorax, die tanzen. Dieses Bild ist nicht nur ein Zeichen der Freude, die Darstellung einer durch den Körper ausgedrückten Sprache,

11 Zur feministischen Komponente in Moníková, siehe Pfeiferová 2010: 48–51.

sondern auch, laut Montaigne, eine der Hauptbeschäftigungen der Wilden, das von ihrem Leben im Einklang mit der Natur zeugt. In Moníkovás Darstellung nimmt die naturnahe Dimension keine idealisierten und idyllischen Züge an, sondern sie betrachtet das Schreckliche als Teil von ihr[12], so wie Kokoschka es tut, wenn er über die Hautoberfläche hinausgeht und die Muskeln, die Nerven, die Körpersäfte freilegt. Im Wesentlichen hinterfragt die Autorin das Verhältnis zwischen Menschen und Natur, definiert dessen Grenzen immer wieder neu und schließt das als schrecklich Wahrgenommene nicht aus diesem Diskurs aus. Die Peripherie wird also nicht länger ausgegrenzt, sondern in das Zentrum einbezogen, sodass Moníkovás Kritik an Fortschritt und Zivilisation, wenn diese nur auf Unterdrückung und Ausbeutung beruhen, noch schärfer ausfällt.

## *Bibliographie*

Bonnefoit, Régine: „Introduzione". In: Oskar Kokoschka, *Della coscienza delle visioni. Scritti giovanili*. Donatella Mazza (Hg.). Pasian di Prato: Campanotto 2008.

Braunbeck, Helga G.: *Figurationen von Kunst, Musik, Film und Tanz: Intermedialität bei Libuše Moníková*. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2018.

Campanile, Anna: „‚Die Diskurse kommen und gehen, der Appetit bleibt!' Kannibalismus im Theater der Nachkriegszeit: Georg Tabori, Werner Schwab, Libuše Moníková, Heiner Müller". In: Daniel Fulda, Walter Pape (Hg.), *Das andere Essen. Kannibalismus als Motiv und Metapher in der Literatur*. Freiburg im Breisgau: Rombach 2001.

Canetti, Elias: *Masse und Macht*. Frankfurt am Main: Fischer 1980.

Cavarero, Adriana: *Orrorismo ovvero della violenza sull'inerme*. Milano: Feltrinelli 2007.

Cernuschi, Claude: *Re/Casting Kokoschka. Ethics and Aesthetics, Epistemology and Politics in Fin-de-Siècle Vienna*. London: Fairleigh Dickinson Univ. Press 2002.

Hanus, Ursula Maria: *Deutsch-tschechische Migrationsliteratur: Jiří Gruša und Libuše Moníková*. München: Iudicium 2008.

Kandel, Eric: *Das Zeitalter der Erkenntnis. Die Erforschung des Unbewussten in Kunst, Geist und Gehirn von der Wiener Moderne bis heute*. München: Pantheon 2012.

Moníková, Libuše: *Eine Schädigung*. Berlin: Rotbuch 1981.

Dies.: *Die Fassade*. München: Hanser 1987.

12 Zur Komplexität des Naturbegriffs im Rahmen der Ökokritik, siehe Schmitt & Solte-Gresser 2017.

Dies.: *Unter Menschenfressern: Dramatisches Menü in Vier Gängen*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1990.
Dies.: *Schloß, Aleph, Wunschtorte. Essays*. München: Edition Akzente Hanser 1990a.
Dies.: *Prag, 21. August 1968*, in dies., *Prager Fenster. Essays*. München–Wien: Edition Akzente Hanser 1994, 98–103.
Montaigne, Michel de: *Essais*. Leipzig: Reclam 1986.
Müller-Funk, Wolfgang / Plener, Peter / Ruthner, Clemens (Hg.): *Kakanien revisited. Das Eigene und das Fremde (in) der österreichisch-ungarischen Monarchie*. Tübingen–Basel: Francke 2002.
Pfeiferová, Dana: Libuše Moníková. Eine Grenzgängerin. Wien: Praesens 2010.
Reinhardt, Jelena Ulrike: „Die Traumdarstellung des verwundeten Körpers: Freudsche Szenarien im Werk von Kokoschka und Schnitzler“. In: *Traumtexte. Zur Literatur und Kultur nach 1900*. Isolde Schiffermüller, unter Mitarb. v. Elisa Destro (Hg.). Würzburg: Könighausen & Neumann 2020, 31–44.
Schmitt, Claudia / Solte-Gresser, Christiane (Hg.): *Literatur und Ökologie. Neue literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2017.
Spivak, Gayatri Chakravorty: *In Others Worlds. Essays in Cultural Politics*. London–New York: Routledge 1987.
Weninger, Robert / White, John J.: *Cannibalising Texts: Digesting Arno Schmidt*. In: *Libuše Moníková in Memoriam*. Brigid Haines, Lyn Marven (Hg.). Amsterdam–New York: Rodopi 2005, 201–228.
Wördehoff, Bernhard: *Die Dichter bitten zu Tisch. Vom Essen und Trinken in der Weltliteratur*. Darmstadt: Lambert Schneider 2011.

# Das pervertierte Gastmahl – Senecas *Thyestes* und der Tabubruch

Karin Wurzinger (Graz)

## *1. Darstellung von Grausamkeit auf der Bühne*

In der Antike ist das Aufzeigen von Grausamkeit in der Realität und auf der Bühne kein Tabu. Das Pervertierte, Grausame oder aber Prekäre als „Spur von etwas Schwierigem, Heiklem, Ungesichertem" (Pewny 2011: 291) wie Katharina Pewny in „Das Drama des Prekären" es definiert, dient vielmehr der Machtdemonstration von Religion und dem damit untrennbar verbundenen Herrscherkult. Durch das Einflößen von Furcht versucht man Gehorsam zu erzwingen und zu verhindern, dass Machtverhältnisse in Frage gestellt werden. So plädiert etwa Seneca in seiner philosophischen Schrift *De ira* 1,6,4 dafür, grausame Taten und qualvolle Tode als abschreckende Beispiele darzustellen. In der römischen Theaterpraxis, speziell in der Kaiserzeit, ist das Aufzeigen von Grausamkeiten auf der Bühne üblich, wie wir aus Martial, *Liber spectaculorum* (spect. 9, 1–4), und aus Horaz, *Ars poetica* 179–188), wissen. Senecas Zuseher und Zuseherinnen haben bedingt durch eine „institutionell verankerte Grausamkeit" (Wessels 2014: 20), wie sie zum Beispiel in den Amphitheatern praktiziert wurde, eine andere Auffassung von dem, was auf der Bühne gezeigt beziehungsweise dargestellt werden durfte, als ein heutiges Publikum.

Das Prekäre, Grausame, Pervertierte ist allerdings auch ein allgegenwärtiges Thema auf dem modernen Theater, so präsentiert etwa Milo Rau zu den Wiener Festwochen im Juni 2019 mit *Orest in Mossul* die Gräueltaten aus der *Orestie*, indem er sich mit einem Team unmittelbar in das Krisengebiet nach Mossul im nördlichen Irak begibt.

Im Folgenden geht es um die Gastmahlszene, die sogenannte *Cena Thyestea* aus dem *Thyestes* des Seneca. In einer vergleichenden Analyse der Gastmahlszene aus dem *Thyestes* in einer Inszenierung in Carnuntum vor der Kulisse des Amphitheaters am 24.7.2017 und in einer Inszenierung in Avignon im Hof des Papstpalastes am 6.7.2018 mit dem Original bei Seneca in einer Übersetzung durch Durs Grünbein (Grünbein 2002) werden die eine Gastmahlszene ausmachenden Topoi und Rituale wie Ausrichten eines Gastmahls, Gastmahl und Abschied in seiner pervertierten Form als Tabubruch untersucht. Es soll dadurch der Versuch unternommen werden zu beweisen, dass das römische Theater im Allgemeinen und Senecas Tragödien im Besonderen

durchaus geeignet sind, durch Text und Darstellung das Grausame als existentielles Grundmuster zu thematisieren. Außerdem soll die Aktualität von Senecas Stücken, die lange Zeit zu Unrecht als unspielbar gemieden wurden, bewiesen werden.

## *2. Das Grausame auf dem antiken und modernen Theater*

Das Verhältnis von Grausamkeit, Gewalt und ihren literarisch – künstlerischen Darstellungsweisen rückt heute angesichts der durch Flüchtlingskrise, Kriege und Terroranschläge bedingten medialen Narrative und Bilder immer wieder in den Fokus von Analysen. Auch das Theater entzieht sich dem bewusst nicht. Um Grausames auf der modernen Bühne thematisieren zu können bedarf es allerdings ausgehend von der Fragestellung, wie sich ästhetisierte Formen von Grausamkeit und Gewalt von realen unterscheiden, einer performativen Ästhetik und theatraler Mittel der Distanzerzeugung ebenso wie der Erzeugung von Betroffenheit, um über das Gesehene reflektieren zu können. Wenn die Zuseherschaft in *Thyestes* durch einen Botenbericht informiert schon weiß, was Atreus seinem Bruder zu berichten hat, dann erzeugt das Spannung auf das Wie und Distanz zugleich. Das Publikum soll anders als in der Aristotelischen Vorstellung nicht mitfühlen (griech. συμπαθεῖν) sondern das Geschehene, das aufgrund der dargestellten Grausamkeiten abstößt und somit Immersion verhindert, emotional nachvollziehen und in der dadurch gewonnenen Distanz kritisch reflektieren. Aristoteles bezieht sich in seiner „Poetik“ (griech. ποιητική τέχνη) dabei allerdings nur auf den Text, lässt in seinen Überlegungen den Moment der Aufführung außer Acht, wie Florence Dupont in ihrem Buch *Aristoteles. Oder der Vampir des westlichen Theaters* (Dupont 2018) darstellt. Im Gegenzug dazu muss allerdings auch Betroffenheit erzeugt werden, indem das Publikum in die Lage versetzt wird, durch kritische Reflexionen Parallelen zu aktuellen Situationen zu erkennen und somit Empathie zu entwickeln.

Die dramaturgische Funktion der Darstellung des Grausamen ist allerdings in der Antike eine andere als im modernen Theater, was eng mit dem Begriff der *Hamartia* (griech. ἁμαρτία), dem antiken tragischen Schuldverständnis, zusammenhängt.

Nicht von ungefähr bedeutet *Hamartia* wissentlich – aus Hybris – und auch unwissentlich – von den Göttern veranlasst – Schuld. In der griechischen Tragödie gibt es keine menschliche Willensfreiheit. Der antike Mensch handelt so, weil er nicht anders kann, um etwa die Familienehre zu retten oder Mord an nahen Verwandten zu sühnen oder ganz einfach, weil die Götter es so wollen. Ganze Familienstämme sind mit einem Fluch beladen, und nur

die Götter wissen, wann der Fluch beendet ist. Der einzelne Mensch ist hierbei in den Vorstellungen antiker Philosophen und Schriftsteller ein Spielball göttlicher Willkür, wenngleich die Darstellung von Grausamkeit vorwiegend in Monologen, Chorkommentaren, im Bühnenhaus (als Schreie und gesprochener Text), aber niemals visualisiert auf der Bühne stattfindet. Die griechische Tragödie ist eine künstlerische Ausdrucksform, die darauf verzichtet, Gewaltakte unmittelbar auf der Bühne darzustellen, Gewalt ist dabei „nie unmittelbar im Akt, sondern immer als Sprechakt … dargestellt" (Bohrer 2006: 171). Anders in der römischen Tragödie: Die grausamen Handlungen werden hier auf der Bühne gezeigt, oft findet, wie wir aus etlichen Epigrammen bei Martial (spect. 6; spect. 10; spect. 24) wissen, keine Trennung zwischen realer und theatraler Gewalt statt, wenn zum Beispiel Sklaven live auf der Bühne im Vollzug der Handlung getötet werden. Die Protagonisten und Protagonistinnen in den Stücken übernehmen die volle Verantwortung für ihr grausames Tun, Götter spielen dabei keine Rolle mehr. Senecas von der Philosophie der Stoa getragene Tragödien sind ein Beispiel dafür. Bei ihm wird Mythologie im Wissen um die Konstellation von Macht und Ohnmacht des Menschen radikal in die Lehre von den menschlichen Affekten umgewandelt. Macht wird zu diesem Zweck auf physischer Ebene behandelt. Durs Grünbein spricht von einer „ästhetische[n] Revolution, die darin bestehe, dass Seneca die „Affektmechanik wie ein Physiker des Herzens" (Grünbein 2002: 112) herausgearbeitet habe. Dies mache Seneca in einer Zeit ohne religiöse Bindungen für uns Heutige so aktuell (Grünbein 2002: 112).

Wenden wir uns im Folgenden dem Thema Gastrecht am Beispiel des Geschlechtes der Atriden oder auch Tantaliden genannt zu.

## 3. *Die Atriden und das Gastrecht bei Seneca*

Stammvater der Atriden ist Tantalos, der aus Hybris den Göttern seinen eigenen Sohn Pelops zum Mahl vorsetzt. Von da ab, so der Mythos, wird es in jeder Generation einen Mörder gegen die eigene Sippe geben, wie bei Apollodor (bibl. 3,5,6), Homer (Od. 11, 582–592), Ovid (Met. 4,458–459; 6, 172–176) und Pindar (O. 1,24–64) dargestellt.

Das Gastmahl als Mahlzeit und Willkommensritual ist eine allen Völkern gemeinsame kulturelle Konstante, die Kommunikation und Geselligkeit ausdrückt. So wird zum Beispiel ein Fremder, indem er zum Gastmahl geladen wird oder auch nicht, zum Gastfreund oder Feind. Nicht umsonst steckt im lateinischen Begriff des *hospes* als Gastfreund und *hostis* als Feind dieselbe Wurzel. *Hospes* bezeichnet sowohl den Gast als auch den Gastgeber, also ein gegenseitiges ebenbürtiges Verhältnis. *Hostis* bedeutet zunächst das

Fremde und im weiteren Sinn das Feindliche. Wird nun Gastfreundschaft pervertiert, indem es auf grausame Weise ins Gegenteil gekehrt wird, so stellt das zweifelsohne in allen Kulturen einen gewaltigen Tabubruch dar, der immer Konsequenzen nach sich zieht.

Wie verhält es sich nun mit dem antiken Gastrecht in Form des Gastmahls in pervertierter Form in theatralen Darstellungen? Die Regeln für das Gastrecht als ein der Moral und Tradition verpflichtetes freiwillig gewährtes Recht divergieren, doch gibt es Grundkonstanten, deren Nichteinhaltung in jeder Kultur und zu jeder Zeit Konsequenzen nach sich ziehen. (Felber et al. 2006)

Ich beziehe mich in meinen Aufführungsanalysen auf eine Inszenierung des *Thyestes* im Römischen Theater des Art Carnuntum Festivals 2017 unter der Regie Ivica Buljans und der Koproduktion von Minitheater Ljubljana und auf eine französische Inszenierung des *Thyestes* in einer Übersetzung ins Französische von Florence Dupont unter der Regie von Thomas Jolly am 6.7.2018 in Avignon anlässlich des 72. Theaterfestivals.

Es soll am Beispiel der *Cena Thyestea* aufgezeigt werden, wie man mit dem Thema Tabubruch und den Grenzsituationen menschlicher Existenz auf der Ebene der theatralen Sprache, Darstellung und Inszenierung umgeht.

In zahlreichen philosophischen Schriften, etwa in *De ira*, *De clementia*, *De tranquilitate* oder *Ad Lucilium epistulae morales* (Wistrand 1990) äußert sich Seneca als stoischer Philosoph auch zum Thema Grausamkeit und Gewalt. Er lehnt sie nur dann ab, wenn sie aus einem Affekt heraus bedient wird und nicht einem höheren Ziel, etwa der Bestrafung und Zur – Schau – Stellung dessen, was passiert, wenn man seine Emotionen nicht im Griff hat, dient. Sehr nützlich für die Zusammenstellung aller Äußerungen Senecas zum Thema Gewalt ist die Studie von Magnus Wistrand *Violence and Entertainment in Seneca the Younger'* aus dem Jahr 1990.

Senecas Tragödien wie zum Beispiel *Medea*, *Hercules furens*, *Troades* und *Ödipus* fallen vor allem durch den Kontrast zwischen hochartifizieller Sprache und Schrecklichkeit des Dargestellten auf. Sein *Thyestes* wird in der Übersetzung des deutschen Schriftstellers und Lyrikers Durs Grünbein analysiert. Grünbeins Version bewegt sich in ausgewogenem Maß zwischen textgetreuer Übersetzung, dort wo es möglich ist, und einem „einigermaßen heutige[n] Idiom, allerdings gereinigt von Aktualismen" (Grünbein 2002: 113). Hiermit findet er genau die einer modernen Inszenierung gerecht werdende Übersetzung und Sprache für die Bühne.

In *Thyestes*, dessen thematisches Leitmotiv der Wettkampf zwischen zwei Brüdern um die Macht darstellt, ist alles auf das Wesentliche konzentriert. Auf die zwei Szenen, die der Exposition von Täter und Opfer und der minutiösen Planung der Tat dienen, folgt unmittelbar die Durchführung des Racheplans. Anders als in griechischen Tragödien sind die Szenen unabhängig voneinander, wirken oft lose aneinandergereiht wie der logische Ablauf einer

sprachmächtigen Bildersequenz. Die folgenden Ausführungen beschäftigen sich hauptsächlich mit dem der Gastmahlszene vorangehenden Botenbericht (V. 638–788) und der Gastmahlszene (V. 973–1113) selbst, in der sich formal alle einer Gastmahlszene zugehörigen Topoi und Rituale wiederfinden: (Felber et al. 2006): Botenbericht mit Ankündigung der Ankunft des Bruders und seiner Kinder, freundlicher Empfang durch König Thyestes, Einladung zum Gastmahl und zum Bleiben, Opferrituale vor dem Gastmahl, eigentliches Gastmahl und Reaktion darauf.

Dem grausamen Gastmahl geht die Schilderung von der Schlachtung der drei Kinder voraus, die – ganz antike Tradition – nicht direkt dargestellt, sondern von einem Boten erzählt wird. Er schildert in grauenvollen Details, wie die Kinder von Atreus abgeschlachtet werden, kommentiert vom Chor als interessiertem Zuhörer. Die Natur gleicht im Szenario einem Weltuntergang, ähnlich werden wir es in Avignon erleben. Die unerhörte Grausamkeit wird noch dadurch gesteigert, dass Atreus überlegt, welches der Kinder er zuerst tötet, er nimmt eine Reihung nach dem Alter vor (*nec interest – sed dubitat et saevum scelus / iuvat ordinare*: *„dabei kann es ihm gleich sein, und doch überlegt er. / Denn, Ordnung muss sein“*, V. 715–716; im Folgenden sind alle Übersetzungen aus Grünbein 2002).). Die Opferszene (V. 682–774) entfaltet ihre Wirkung durch eine gewisse Doppelbödigkeit: feierliches Ritual auf der einen Seite, unerhört grausame Tat auf der anderen Seite. Die Zuseherschaft wird zum Mitwisser, was sich als Wirkung dramaturgisch in der eigentlichen Gastmahlszene voll entfaltet. Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist auch die Schilderung der Natur in Form eines Weltuntergangsszenarios mit Verdunklung, Sturm, Blitz und Donner in einem Kommentar des Chors erzählt.

Das Mahl kann nun beginnen. Atreus ist nach vollbrachter Tat am Zenit seiner Macht angelangt, während Thyestes isst, tritt er triumphierend aus dem Palast heraus und sagt: *„Sein Gesicht will ich sehen, wenn er die Köpfchen erblickt“* (V.903) und beobachtet seinen Bruder beim Mahl aus der Ferne. Atreus kann sich in die Qualen seines Bruders gut einfühlen, indem er gedanklich den seelischen Schmerz, den er seinem Bruder gleich zufügen wird, vorwegnimmt. Dies bereitet ihm Genugtuung, hat doch einst Thyestes mit seiner Frau Aërope Ehebruch begangen und den Thron für sich beansprucht. Durch Vorwegnahme eines Gefühls, welches das Gegenüber bei einer bestimmten Tat befallen wird, kann gezielt Grauen erzeugt werden. Ähnlich beschreibt Fritz Breithaupt den Wirkungsmechanismus der Fähigkeit des Menschen, sich in sein Gegenüber hineinzuversetzen als Voraussetzung um ein Gefühl des Grauens zu bewirken. (Breithaupt 2017).

Thyestes empfindet beim Essen körperliches Unbehagen, hat Vorahnungen, die er immer wieder wegzuwischen versucht: *„Grundlos kommt sie die Furcht. Oder zu spät. / Ach ich stottre: ruhig Blut. Doch im Innern/ Herrscht*

*Aufruhr, und aus den Augen schießen, / Ob ich es will oder nicht, die Tränen hervor*“ (V. 964–965). Es entwickelt sich nun ein Gespräch zwischen den Brüdern, in welchem Atreus sich in unheilvollen Andeutungen ergeht, die seinen Bruder in immer größere Unruhe versetzen: „*Beruhige dich. Deine Söhne sind näher dir, als du denkst. / Dein sind sie längst. Keiner bricht je mehr vom Stamm dir / Die Zweige. Bald drückst du sie an dich, die Häupter der Lieben*“, (V. 976–977*)*.

Die Szene entfaltet ihre Wirkung nicht nur aus dem quälend langen Enthüllungsprozess durch Atreus, sondern auch aus dem Tatbestand der Mitwisserschaft des Publikums, das ja bereits durch den Botenbericht und die Chorkommentare alles erfahren hat. Die semantische Doppelbödigkeit der Aussage erlaubt es dem Publikum, Distanz zur Grausamkeit des Dargestellten zu gewinnen, die Grenze, die das Prekäre hier aufzeigt, intellektuell zu erfassen und emotional zu erfahren. Höhepunkt in der Szene ist neben der Übergabe der Köpfe an den Vater die Eröffnung des Atreus, dass Thyestes selbst seine Kinder, nachdem er sie dahingeschlachtet habe: „Ja, ich hab sie erledigt auf einen Streich“ (V. 1057) verspeist hat: „Du selbst hast die Söhne gefressen, bei Tisch. Schon vergessen?“ (V. 1034). Der Höhepunkt, die Übergabe der Köpfe als grausamer Beweis erfolgt auf einem Tablett. Atreus zeigt keinerlei Reue, wenn er sagt: „Nun erst lob ich mein Werk mir./ Redlich verdient ist die Siegespalme. Dein Jammern bezeugts:/Nicht umsonst war die Arbeit“ (V. 1097–1098).

Carol Clover spricht in *Men, Women and Chain Saws* (Clover 1992), einer Abhandlung über den modernen Horror, wenn sie von der Wirkung von Opfer und Täter spricht, immer vom „assaultive gaze“, dem Täterblick und dem „reactive gaze“, dem Opferblick als wesentliche Elemente des Horrors im Film. Atreus will Rache und legt dabei großen Wert darauf, selbst Zuschauer zu sein, er hat, was man aus dem, was er schildert, schließen kann, den „assaultive gaze“, während Thyestes zusehends den „reactive gaze“, den Opferblick bekommt.

Atreus zieht die seelischen Qualen des Bruders durch Vorausdeutungen, Doppelbödigkeit der Anspielungen, Verschweigen und Visualisierung in die Länge. Das ist Teil seines Racheplans. Leid und Unglück sind das Ergebnis eines sich langsam steigernden Erkenntnisprozesses des Atreus, der erst nach und nach qualvoll realisiert, was ihm und seinen Kindern widerfahren ist.

Nun könnte man als Betrachter durchaus berechtigt die Frage stellen, aus welchem Grund Thyestes sich als Reaktion auf das unsagbar Grausame nicht einfach umbringt. Mögliche Antwort gibt die klassische Philologin Florence Dupont. Sie meint, dass Atreus und Thyestes zwei gleichberechtigte Monster seien: „Thyeste est seulement le perdant dans un affrontement entre deux monstres“ (Dupont 2018a: 1) und dass es nur eine Frage des Zufalls sei, wer von den beiden zuerst zugeschlagen habe. Ganz im Sinne dieser Aussage ist

folgende Feststellung des Atreus zu verstehen: „Ich weiß, was dich kränkt: ich hab dir die Schau gestohln, was? / Nicht die Speise, vom Bruder serviert, dich ärgert nur eins: / Daß du selbst nicht der Koch warst! Das war doch dein Plan [. . .] / Mit gleicher Kost zu bewirten den blöden Bruder, ja skrupellos, / Im Bund mit der Mutter dich zu vergreifen an meinen Kindern, / Sie abzuschlachten in gleicher Weise". (V. 1104 ff.)

## *4.* Thyestes *in Carnuntum am 24. Juni 2017, Art Carnuntum – Welt-Theater-Festival 2017*

Mit dem *Thyestes*, einer Koproduktion von Miniteater Ljubljana, Novo kazaliste Zagreb und Zadar snova, versucht der im Frühjahr 2021 verstorbene Festivaldirektor Piero Bordin für das von ihm im Jahr 1989 gegründete Festival „Art Carnuntum" wie mit zahlreichen anderen Produktionen davor die antike Theatertradition auf der modernen Bühne aufleben zu lassen. Vor der beeindruckenden Kulisse des Amphitheaters in Carnuntum – Petronell neben der Gladiatorenschule lässt der kroatische Regisseur und Stückeschreiber Ivica Buljan, Bilder entstehen, die sich einprägen. Die archaische Grundstimmung wird durch die Betonung der Körperlichkeit und durch sparsam eingesetzte Requisiten unterstrichen, man verwendet Kothurne, genitalfreie Hosen und Fellbekleidung. Vor Spielbeginn wird das Publikum von spielenden Kindern, die sich später im Stück als Kinder des Thyestes in die Opferrolle begeben, empfangen. Dadurch wird von Anfang an eine beklemmend realistische Situation durch unmittelbare Betroffenheit erzeugt, die sich als Grundtenor durch den ganzen Abend hindurch fortsetzt. Die deutsche Übersetzung auf die Mauer des Amphitheaters projiziert spielt nur eine untergeordnete Rolle, geht es doch hauptsächlich ums Schauen, Erleben und Erschaudern. Die Aufführung bindet die natürlichen Lichtverhältnisse mit ein. Buljan lässt das ganze Areal samt angrenzendem Hügel bespielen, sodass der Kindsmord sich auf zwei Ebenen abspielen kann. Man sieht im Hintergrund auf dem Hügel angedeutet die Schlachtung der Kinder, während ein Bote im Vordergrund auf der unteren Ebene davon zu den Klängen einer E-Gitarre erzählt. So wird quasi Grausamkeit auf zwei Ebenen erzeugt, im Vordergrund durch die Erzählung des Boten und im Hintergrund durch die Darstellung des schrecklichen Opferrituals. Die Gastmahlszene selbst spielt auf der unteren Ebene, auf einem Sandplatz mit einem Baldachin überdacht unmittelbar vor den Augen des Publikums. Es ist vollkommen dunkel, nur Scheinwerfer beleuchten das Szenario für das ganz auf die schreckliche Szenerie fokussierte Publikum. Der auf dem Boden liegende Thyestes verzehrt von Wein trunken – er weiß noch nicht, dass es sich dabei um das Blut seiner eigenen Kinder handelt – rülpsend

und schmatzend dieselben, während der abseits stehende Atreus dies zynisch kommentiert. Atreus wirft nach stufenweiser Enthüllung seinem Bruder die Kindsköpfe in Form von Krautköpfen verächtlich vor die Füße und weidet sich an dessen Leid. Erst nach dem schmerzerfüllten Aufschrei des Bruders und dessen Flehen, ihn selbst zu töten, ist Atreus zufrieden. Die beiden Protagonisten schleudern einander – beide auf Knien ineinander verkrallt – Hasstiraden zu. Die körperliche Präsenz der Schauspieler verbunden mit einer ekstatischen, sehr körperlichen und wilden Spielweise führt beim Betrachten unweigerlich zu Distanzverlust und Involviertheit. Das Publikum, das so in die Handlung hineingezogen wird, kann sich dem Geschehen nicht entziehen, und ist gleichzeitig fasziniert und verstört ob der Ungeheuerlichkeit des Dargestellten. Die Eindrücke eines Theaters des unmittelbaren Erlebens vor der einzigartigen Kulisse der römischen Freiluftarena lassen den Wunsch nach Distanz, Reflexion und Desillusionierung erst gar nicht aufkommen. Die Aufführung ist ein Event, ein einmaliges beeindruckendes Theatererlebnis, vermutlich ähnlich einem antiken Theaterfestival anlässlich der Dionysien.

## *5.* Thyestes *in Avignon am 6. Juli 2018, Regie Thomas Jolly*

Die Inszenierung findet im Hof des Papstpalastes anlässlich des Festivals d'Avignon unter der Regie Thomas Jollys, der gleichzeitig den Atreus darstellt, statt. Florence Duponts Abhandlung über Aristoteles (Dupont 2018a) dürfte wohl Grundlage und Inspiration der Inszenierung gewesen sein. Sie selbst meldet sich in einigen Interviews zu Wort und erklärt die Intention der spektakulären Inszenierung. Aristoteles *Poetik* sei eine „Falle“, so Dupont, nur der Text sei für seine Beobachtungen und Analysen entscheidend gewesen, ein Text, der oft erst nachträglich aufgezeichnet worden sei und in der antiken Aufführungspraxis keine große Rolle gespielt habe. Das Ritual, der Moment der Aufführung, werde bei Aristoteles komplett ignoriert. Ganz anders verhält es sich in Avignon. Das Grausame ist fokussiert auf die Gastmahlszene, anders als in Carnuntum wird der Kindsmord nicht aufgezeigt, sondern von einer weiblichen Botin umringt von einem Chor von Kindern und Jugendlichen erzählt in ästhetisch schönen Bildern, die einen verstörenden Kontrast zur Schrecklichkeit der Tat bewusst erzeugen. Die Handlungsdramaturgie entwickelt sich wie bei Seneca aus den beiden Protagonisten Atreus und Thyestes und deren Intentionen, Aktionen und Reaktionen, alles steuert auf das Gastmahl als Höhepunkt und Finale zu. Atreus beobachtet zunächst den Bruder beim Mahl. Die Bühne ist erfüllt von Geigenmusik, die durch hohe und teils schrille Töne Unheilvolles verkündet. Atreus und Thyestes erscheinen in weißen Anzügen mit Blumenmuster, das sich am weißen

Tischtuch der Tafel wiederholt, tragen neonfarbene Kronen als Symbol der geteilten Herrschaft und sind stark geschminkt. Im Gegensatz zur Aufführung in Carnuntum agieren die Schauspieler manieriert, kaschieren ihre Gefühle und scheinen einander misstrauisch zu belauern. Später im Gespräch tauschen sie die Kronen gegen Blumenkränze. Es entsteht so ein Unbehaglichkeit hervorrufender Kontrast zwischen Blumen als Symbol des Friedens und der geschilderten blutrünstigen Handlung. Die Brüder trinken Rotwein aus Bechern, wobei Thyestes das Blut der geschlachteten Kinder konsumiert, ein Umstand, der dem Zuseher und der Zuseherin bekannt ist. So werden sie gleich dem Atreus zu Voyeuren.

In Bühnenbild und Beleuchtung werden Elemente einer Rockoper zitiert, die Musik enthält Elemente des Rap, an der Tafel spielen Musiker in weißen Anzügen mit Cello und Geige eine Art Tafelmusik. Sie haben in der Gastmahlszene rote Augenbinden, wohl um zu vermitteln, dass sie die Gräuel nicht mitansehen wollen. Es werden vor allem musikalisch Elemente des Horrorfilms zitiert, so steigert eine die Geräusche der Natur nachahmende Musik getreu dem senecanischen Original, das die Naturgewalten zur Demonstration des Ungeheuerlichen bemüht, die Dramatik. Töne des Wehklagens erklingen aus dem Off, eine meterlange Tafel dominiert das Bühnenbild im Hof, im Hintergrund die Kulisse des Papstpalastes. Daneben bewirken Sterne, Lichtblitze und Lasereffekte eine sich gegen das grauenvolle Geschehen aufbäumende Natur.

Die Protagonisten agieren ohne das Publikum miteinzubeziehen stark affektbetont und durchaus realistisch. Die hochartifizielle Sprache der Dupontschen Übertragung ins Französische in Verbindung mit dem Ungeheuerlichen des Dargestellten, den Lichteffekten und der fast ständigen Musikbegleitung erzeugen anders als in Carnuntum Distanz und Verfremdung.

In Avignon stehen einander zwei Monster gegenüber, deren Ziel es ist, einander zu vernichten. Während in Carnuntum die Ursache für Grausamkeit hauptsächlich Atreus' planvolles Handeln darstellt, geht die Interpretation in Avignon weiter. Atreus und Thyestes stehen symbolisch für den Menschen, der sich selbst und auch die Natur nicht im Griff hat und somit an sich selbst zu scheitern droht. Die Aufführung endet mit dem Kinderchor und – nicht von ungefähr – mit einem Zitat aus Senecas „*De ira*" 3,26 als Schriftprojektion in französischer Übersetzung am Ende: „Mauvais, nous vivons parmi nos pareils./ Une seule chose peut nous rendre la paix :/ c'est un traité d'indulgence mutuelle". (Wir sind alle gleich – in jedem von uns steckt ein Ungeheuer. Eine einzige Sache könnte uns Frieden bringen: ein gegenseitiges Abkommen der „indulgentia" – vielleicht am besten mit „Nachsicht" im Sinne von Straferlass übersetzt). Der Kreislauf von Rache und Vergeltung kann nur so durchbrochen werden.

## *6. Abschließende Bemerkungen*

In Senecas *Cena Thyestea* wird eine Grenzsituation menschlicher Existenz beleuchtet. Dem römischen Publikum der Kaiserzeit wird wohl die Aktualität des Stoffes in der Darstellung durch Seneca kaum verborgen geblieben sein, hat der Autor doch die Parallelen zum Tantaliden – Mythos im julisch – claudischen Kaiserhaus „aus unmittelbarer Nähe verfolgt, und war selber tief darin verstrickt“ (Seidensticker 2002: 136). Auch gewisse Parallelen zu Taten und Worten Neros werden kaum verborgen geblieben sein. (Seidensticker 2002: 138). Die Tatsache, dass man sich trotz der Ungeheuerlichkeit des Dargestellten damit auch in modernen Inszenierungen bis ins 21. Jahrhundert beschäftigt, spricht für die Aktualität und Zeitlosigkeit der Thematik. In beiden Aufführungen, in Carnuntum im Jahr 2017 und in Avignon im Jahr 2018 geht es um Macht und Machtkonstellationen, um das Prekäre in Form der Darstellung ungezügelter Leidenschaften und deren Auswirkungen sowie um die adäquate Darstellung von Tabubrüchen. Die Thematisierung von Gewalt und Tabubruch auf der Bühne hat immer auch mit der Publikumsperspektive zu tun. Um nicht in trivialen Horror abzugleiten, müssen Mittel der Erzeugung von Distanz ebenso wie Mittel zur Erzeugung von Betroffenheit zur Anwendung kommen. Beide Inszenierungen scheinen diese Gradwanderung gut zu meistern.

Die Aufführung in Carnuntum wirkt durch die Aneinanderreihung von äußerst einprägsamen realistischen Einzelszenen, die Spannung ist nicht so sehr auf das Gastmahl fokussiert. Sie hat manchmal den Charakter eines Gauklerspiels, so werden Zuschauer und Zuschauerin anfangs von miteinander spielenden Kindern begrüßt, die dann später auf dem Hügel im Hintergrund „geopfert“ werden. Es werden schlichte archaisierende Kostüme verwendet, die musikalischen Effekte bleiben im Hintergrund.

In Avignon läuft alles auf das große Finale, die Gastmahlszene und deren Folgen, hinaus. Die Kostüme sind prunkvoll und ästhetisch geschmackvoll auf das übrige Bühnenbild abgestimmt. Es herrscht „Rockopernstimmung“, Musik, Geräuschkulisse und ein monumentales Bühnenbild (umgefallene Statue, mahnender Zeigefinger) sorgen für ein Aufführungsfeeling, das an antike römische Inszenierungen erinnert.

Jede der beiden Inszenierungen nutzt die natürlich zur Verfügung stehende Kulisse und beeindruckt dadurch, dass, wie Dupont es für authentische Antikeninszenierungen fordert, der Moment der Aufführung in den Fokus gerückt wird.

Wenngleich der antike Anspruch bei der Darstellung von Grausamkeit ein anderer war, so bleiben doch die ästhetischen Mittel, die es braucht, ähnlich. Wenn Atreus sich in die Leiden des Thyestes einfühlen kann, so tut er es nicht aus Mitleid, es ist kein „sympathein“, sondern ein „empathein“, er tut

es, um dem verhassten Bruder den größten Schmerz zuzufügen, weil er weiß und sich vorstellen kann, wie sich das anfühlt. Wenn Bernd Seidensticker Senecas Tragödien charakterisiert, sagt er über deren Wirkung auf uns heutige Menschen: „Lieben werden wir die senecanische Tragödie wohl kaum, aber verstehen können und sollten wir sie – und vielleicht auch bewundern.“ (Seidensticker 2002: 138)

## *Bibliographie*


Bohrer, Karl Heinz: Zur ästhetischen Funktion von Gewalt-Darstellung in der Griechischen Tragödie. In: Seidensticker, Bernd / Vöhler, Martin (Hg.): *Gewalt und Ästhetik. Zur Gewalt und ihrer Darstellung in der griechischen Klassik.* Berlin / New York: De Gruyter 2006, 169–184.

Breithaupt, Fritz: *Die dunklen Seiten der Empathie*, Berlin: Suhrkamp 2017.

Clover, Carol J.: *Men, Women and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film*. Princeton: University Press 1992.

Dupont, Francoise: *Aristoteles oder Der Vampir des westlichen Theaters*. Berlin: Alexander Verlag 2018.

Dupont, Françoise: Pleurer ensemble. In: *Théâtre Aujourd'hui*. Revue en ligne, 2018 https://eduscol.education.fr/odysseum/thyestes (Zugriff 19.12.2022).

Felber, H./ Sallaberger, W./ Schmitt-Pantel, R./ und Binder, G.: Gastmahl, In: DNP 2006. (5 Jänner 2022).

Grünbein, Dürs.: „Seneca Thyestes“. In: Seidensticker / Bernd (Hg.): *Seneca Thyestes*. Deutsch von Durs Grünbein. Mit Materialien zur Übersetzung und zu Leben und Werk Senecas, Frankfurt am Main: Insel 2002, 7–89.

Pewny, Katharina: *Das Drama des Prekären. Über die Wiederkehr der Ethik in Theater und Performance*. Bielefeld: transcript 2011.

Seidensticker, Bernd: „Senecas „Thyestes“ oder Die Jagd nach dem Außergewöhnlichen“. In: Ders. (Hg.): *Seneca Thyestes*. Deutsch von Durs Grünbein. Mit Materialien zur Übersetzung und zu Leben und Werk Senecas, Frankfurt a.M.; Insel 2002, 115–138.

Wessels, Antje: Ästhetisierung und ästhetische Erfahrung von Gewalt. Eine Untersuchung zu Senecas Tragödien. Untersuchung zu Senecas Tragödien. Heidelberg: Winter 2014.

Wistrand, Magnus: “Violence and Entertainment in Seneca the Younger”. In: Eranos 88, 1990, 31–46.

## Jahrbuch für Internationale Germanistik – Beihefte

| | |
|---|---|
| Band 1 | Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann (Hrsg.): Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 1). Jahrbuch für Internationale Germanistik - Beihefte. 2022.<br>ISBN (print): 978-3-0343-3655-0 |
| Band 2 | Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann (Hrsg.): Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 2). Jahrbuch für Internationale Germanistik - Beihefte. 2022.<br>ISBN (print): 978-3-0343-3836-3 |
| Band 3 | Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann (Hrsg.): Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 3). Jahrbuch für Internationale Germanistik - Beihefte. 2022.<br>ISBN (print): 978-3-0343-3657-4 |
| Band 4 | Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann (Hrsg.): Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 4). Jahrbuch für Internationale Germanistik - Beihefte. 2022.<br>ISBN (print): 978-3-0343-3658-1 |
| Band 5 | Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann (Hrsg.): Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 5). Jahrbuch für Internationale Germanistik - Beihefte. 2022.<br>ISBN (print): 978-3-0343-3659-8 |
| Band 6 | Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann (Hrsg.): Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 6). Jahrbuch für Internationale Germanistik - Beihefte. 2022.<br>ISBN (print): 978-3-0343-3660-4 |
| Band 7 | Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann (Hrsg.): Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 7). Jahrbuch für Internationale Germanistik - Beihefte. 2022.<br>ISBN (print): 978-3-0343-3661-1 |
| Band 8 | Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann (Hrsg.): Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 8). Jahrbuch für Internationale Germanistik - Beihefte. 2022.<br>ISBN (print): 978-3-0343-3662-8 |
| Band 9 | Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann (Hrsg.): Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 9). Jahrbuch für Internationale Germanistik - Beihefte. 2022.<br>ISBN (print): 978-3-0343-3663-5 |
| Band 10 | Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann (Hrsg.): Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 10). Jahrbuch für Internationale Germanistik - Beihefte. 2022.<br>ISBN (print): 978-3-0343-3664-2 |
| Band 11 | Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann (Hrsg.): Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 11). Jahrbuch für Internationale Germanistik - Beihefte. 2022.<br>ISBN (print): 978-3-0343-3665-9 |
| Band 12 | Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann (Hrsg.): Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 12). Jahrbuch für Internationale Germanistik - Beihefte. 2022.<br>ISBN (print): 978-3-0343-3666-6 |

Jeder Band ist auch Open Access auf www.peterlang.com verfügbar.